ÉCRITS
D'AMATEURS
ET D'ARTISTES

DISCOURS sur la PEINTURE

LETTRES AU FLANEUR

VOYAGES PITTORESQUES

Par REYNOLDS

Publiés par Louis DIMIER

Méthode pour juger une tableau

analyse de la composition
distribution des Masses de lumière
Moyens pour produire l'effet
avec Excentricité des parties pures dans le fond et
des parties purement dilatées
leur alternation et leur mélange dans le tout ensemble

Coloris - sur Harmonie
Influence d'une couleur sur la voisine
Les Teints de quoi elles sont faites

Tableau pour servir à l'histoire complète 169
Traité du tableau et du beau Pratique

Discours sur la Peinture

ET

Voyages Pittoresques

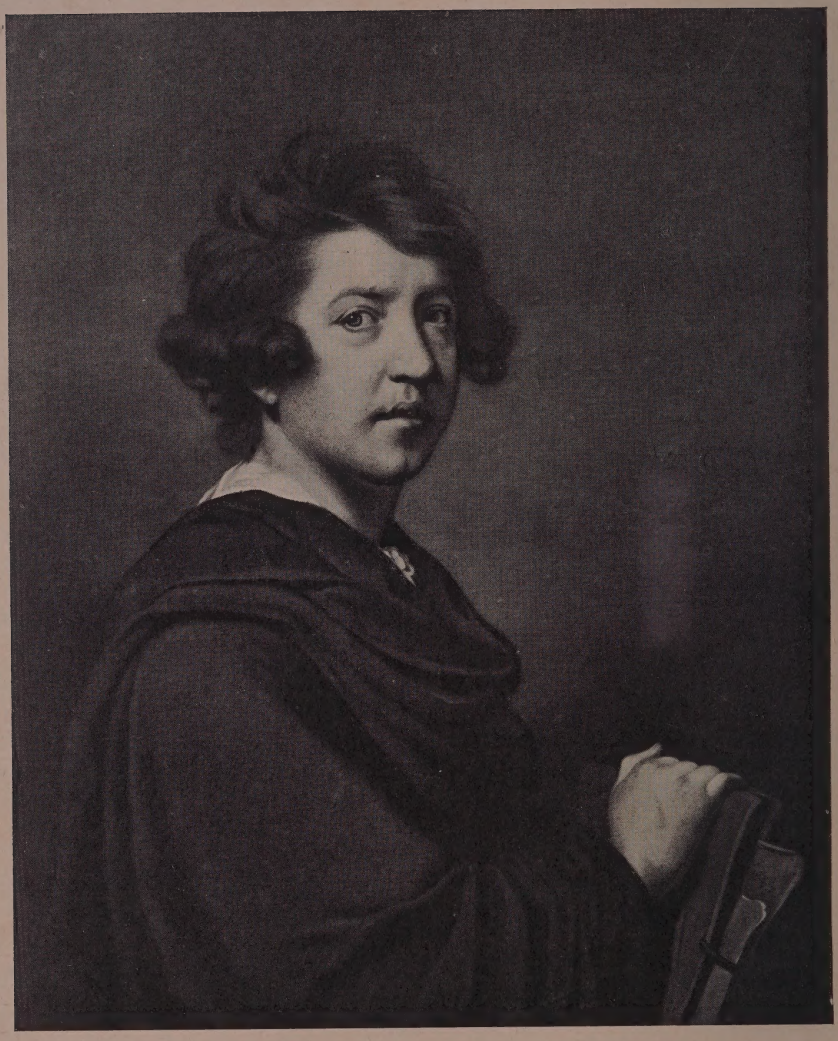
ÉCRITS D'AMATEURS ET D'ARTISTES

DÉJA PARU :

Charles Perrault. *Mémoires de ma Vie.* — **Claude Perrault**. *Voyage à Bordeaux (1669).* Publiés par Paul Bonnefon.

EN PRÉPARATION :

Caylus. Biographies d'Artistes. Discours lus à l'Académie. Lettre à La Grenée. Salon de 1751. Publiés par André Fontaine.



Reynolds par lui-même dans l'attitude de Poussin.

D'après la gravure de Watson.

. 4245

ÉCRITS D'AMATEURS ET D'ARTISTES

REYNOLDS

Discours sur la Peinture

LETTRES AU FLANEUR

SUIVIS DES

Voyages Pittoresques

PUBLIÉS AU COMPLET POUR LA PREMIÈRE FOIS

Traduction nouvelle
avec une Introduction, des Notes et un Index

PAR

LOUIS DIMIER

Ouvrage illustré de 16 planches hors texte.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1909

A MON AMI PAUL RIQUET

Peintre

En souvenir de nos communes lectures du Maître.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

DISCOURS ET VOYAGES
DE
REYNOLDS

INTRODUCTION

I

La réputation de Reynolds a retrouvé de nos jours un nouveau lustre par l'effet de la curiosité qui s'est prise à l'école Anglaise de peinture. Mais seuls ses talents de peintre en ont bénéficié. Le goût nouveau que les amateurs français, suivant en cela l'exemple qui leur vient d'Angleterre et d'Amérique, témoignent pour les ouvrages du pinceau du maître, ne s'est pas étendu jusqu'à ses écrits.

Cependant je ne laisse pas de croire que ceux-ci peuvent bénéficier de ce renouveau. Ils avaient la vogue il y a cent ans : et le mérite que de bons juges n'ont pas cessé de leur reconnaître est une raison de croire qu'elle pourra leur revenir. N'hésitons pas à dire que les discours adressés de 1769 à 1790 par Reynolds aux étudiants de l'Académie de Peinture de Londres, constituent le traité le plus complet et le plus approfondi qu'on ait donné de la peinture. L'esthétique, pour user de ce mot à la mode, n'a rien produit de plus élevé ni de plus solide chez aucun peuple, et sous la plume d'aucun auteur. Par ce temps de voyages ordonnés à la visite des œuvres d'art, *voyages pittoresques*, comme disaient nos ancêtres, une autre partie de l'œuvre de Reynolds ne se fera pas moins apprécier : ce sont les notes laissées par lui sur les peintures de toute espèce qui continuent de faire la gloire de l'Italie et des Pays-Bas.

Ces notes ont le même mérite que les Discours. L'étendue de l'information y est égale à la profondeur d'analyse. Peut-être sont-elles capables de se faire d'autant mieux lire, que le public de nos jours se sent plus fatigué des creuses dissertations entassées à cet égard par la légèreté des chroniqueurs et la pédanterie des philosophes ; Reynolds n'est pas moins éloigné de l'une que de l'autre, comme on pourra s'en apercevoir.

L'édition que voici est la première qu'on aura donnée en français depuis celle de 1806. Cette dernière était l'œuvre de Jansen, Hollandais établi à Paris, d'abord libraire, puis bibliothécaire de Talleyrand, mort en 1812 après s'être fait un nom par un grand nombre de traductions de toutes sortes.

Les Discours de Reynolds parurent séparément, à mesure qu'il les prononçait, pendant les vingt ans que dura cet exercice. Un premier recueil fut fait des sept premiers en 1778. Ce recueil en porta le renom aux différentes nations du continent. Une traduction italienne en parut à Florence la même année, une allemande bientôt après à Dresde. La préface de chacune en faisait de grands éloges[1]. Un exemplaire de l'édition anglaise à la Bibliothèque de Paris, porte cette dédicace manuscrite : *To Madame la comtesse de Genlis, from the author.* Nul doute que les Français aient dès lors connu et estimé ces discours. Cependant Jansen n'en donna sa première traduction qu'en 1787. Neuf années écoulées avaient permis d'y joindre six nouveaux discours, qui portaient le nombre à treize, et composèrent le recueil le plus complet des œuvres du maître qu'on eût encore.

Il y avait ajouté les notes rédigées par Reynolds en 1783 pour la traduction anglaise de l'*Art de Peinture* de Dufresnoy. On peut croire qu'ainsi étoffée, cette édition française fut quelque temps la source où toute l'Europe alla chercher l'enseignement de Reynolds. Lui-même en mit deux exemplaires dans le paquet qui por-

1. A ces éloges fait exception le jugement que le chevalier d'Azara met dans la bouche de Raphaël Mengs : « Que les raisonnements de Reynolds portaient sur des principes superficiels et erronés, qui n'étaient adoptés que par cet auteur. » Reynolds, écrivant à Jansen, relève cette impertinence : « Il est bien étonnant, dit-il, que M. Mengs ait pu trouver superficielle l'entreprise de fonder l'art de peindre sur les principes généraux qui commandent tous les autres arts, et sur la conduite invariable de la nature. » Dans les *Anecdotes sur les plus éminents Peintres d'Espagne*, parues en 1782, un Anglais, Richard Cumberland, a vengé l'injure faite à son illustre compatriote, par une censure des talents et du caractère de Mengs, que la postérité a ratifiée.

tait à la grande Catherine, en même temps qu'un échantillon de ses talents de peintre, son texte original en volumes séparés. Ce ne fut qu'après sa mort que ce texte fut rassemblé.

Malone publia les Discours au complet en 1797. Leur nombre s'élevait à quinze, et l'édition nouvelle apportait plusieurs corrections, ordonnées par Reynolds lui-même. D'autres ouvrages y étaient joints, que le maître avait, soit imprimés, soit laissés prêts pour l'impression. Trois lettres écrites au Flâneur (*Idler*) et les notes d'un voyage en Flandre et en Hollande accompli en 1781, complétaient l'édition, dont Jansen devait donner vingt-cinq ans plus tard la version française définitive.

Depuis, d'autres ouvrages ont paru. Ils constituaient proprement l'inédit. C'étaient des notes que l'auteur n'avait pas revues, et dont on trouvera ici ce qui rentrait dans mon plan, sous le nom de *Voyage en Italie*.

Ce Voyage en Italie provient de deux manuscrits ou carnets de notes et de croquis de Reynolds : l'un conservé au Musée Britannique, l'autre au musée Soane, de Londres. Une partie du premier a paru en 1859 par les soins de Cotton, sous ce titre : *Notes and observations on pictures chiefly of the Venetian school.* Rien n'est si mauvais que cette édition, où les textes, tronqués, brouillés et barbouillés, composent un chaos par places indéchiffrable, où des notes consacrées à des ouvrages divers sont confondues dans le commentaire du même ouvrage. Leslie et Tom Taylor ont repris le manuscrit dans *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*[1], avec quelques amendements qui par malheur sont loin de la correction parfaite. L'autre manuscrit se trouve chez ces derniers dans un état de correction bien meilleur[2].

J'ai donné de ces notes une première traduction dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1893; mais faute d'avoir corrigé le texte par la lecture du manuscrit, mon essai est demeuré aussi embrouillé et aussi incomplet que celui de l'éditeur anglais. C'est cette lecture correcte que j'apporte aujourd'hui. Elle n'offrait rien de particulièrement difficile, et j'espère que le résultat en paraîtra satisfaisant.

Une autre sorte de notes mérite l'attention. Je veux parler de celles qui servaient à l'auteur de rappels et de brouillons pour ses discours. Les préfaces des diverses éditions de Reynolds en con-

1. Sous le nom de *Venetian notes*, t. I, p. 67.

2. Sous le nom de *Notes on pictures at Rome and Bologna*, t. I, p. 469.

tiennent un assez grand nombre. Cotton en a publié d'autres dans l'ouvrage intitulé : *Reynolds and his Works*, paru en 1856.

Leur publication intégrale serait sans doute digne d'intérêt. Mais elle ne peut procéder que d'un dépouillement complet et d'un classement qui rapproche chacune d'elles de sa mise au net dans le discours achevé. Un dessein du même genre y ferait joindre les variantes tirées de la première édition des Discours. Cependant, quel que soit l'intérêt de cette recherche, il faut avouer qu'elle n'est pas indispensable : ces notes étant exclues de l'œuvre de Reynolds par les soins de Reynolds lui-même, qui n'a voulu les rendre publiques que sous leur forme définitive. Dans une édition qui ne vise qu'à présenter des résultats, non à servir d'instrument d'étude pour l'histoire de la pensée de Reynolds, il m'était donc permis de les négliger.

Dans le plan d'une telle édition, elles ne pouvaient avoir de rôle qu'un seul, celui d'éclairer le sens de quelques passages des Discours au moyen d'une rédaction différente des mêmes pensées. Dans une publication critique du texte anglais, on sent de quelle importance seraient ces rapprochements; dans une traduction ils sont loin de présenter le même intérêt, puisqu'il ne tient qu'au traducteur de rendre ces pensées de manière que toute répétition en termes différents soit superflue. Dans ce point de vue ces pensées répétées sont encore de grande importance ; mais c'est au traducteur à en faire son profit pour une intelligence approfondie du texte, et le lecteur n'en a pas besoin.

Quant à ce qui se rencontre encore en manuscrit d'étranger à ces préparations et qui vaudrait (outre les notes de voyage) d'être publié pour soi, il appartient à ceux qui feront la recension générale des manuscrits, de le signaler.

Telles sont les bornes qu'imposait le plan de ce livre, à la recherche de l'inédit. Du côté des ouvrages contenus dans toutes les éditions complètes, d'autres raisons ont conseillé la suppression des notes sur le poème de Dufresnoy. Il m'a paru qu'elles seraient mieux placées dans une édition de ce poème qu'on pourra donner quelque jour.

II

Quant à la traduction à donner de ces ouvrages, celle de Jansen n'a pu être conservée.

Il est vrai qu'un excellent tour la recommande, et en général toutes les qualités d'une époque où la souplesse et la facilité du style étaient extrêmes en français ; mais il y a trop d'endroits où la pensée de Reynolds, imparfaitement comprise dans son essence, offre un détail défiguré. De plus des contresens formels la corrompent en plusieurs endroits. Cela n'a pas empêché que je ne prisse cette traduction comme point de départ et matière de mes corrections, et on en retrouvera les phrases souvent heureuses partout où rien n'obligeait à les changer.

On ne peut s'étonner qu'un homme, qu'une habitude générale de traduire et la connaissance de l'anglais avaient engagé dans cette besogne, plutôt qu'une connaissance approfondie de l'auteur, ait assez souvent erré dans l'interprétation du texte. Quoiqu'il ait fait le même office à l'égard des écrits d'autres peintres étrangers, cependant son métier n'était pas exclusivement de traduire les peintres ; il a traduit bien d'autres sortes d'ouvrages. Ainsi aucune habitude en ce genre ne lui valait de lumières particulières dans l'explication d'un auteur qui, par la hauteur de son abstraction, par la richesse de sa pénétrante expérience, en demande peut-être plus qu'un autre.

Dans une lettre insérée par lui dans l'édition de 1806, on voit que Reynolds l'avait beaucoup félicité. Cependant comme les fautes sont palpables, on ne peut prendre ces éloges tout à fait à la lettre, et tout le succès qu'a eu cette traduction ne doit pas nous cacher l'avantage qu'il y avait à la remplacer. Voici quelques exemples des erreurs qui s'y trouvent.

Exemples de contresens formels.

Discours II, p. 46. « *Conscious* (il s'agit du grand peintre en possession des secrets de l'art) *of the difficulty of obtaining what he possesses, he makes no pretentions to secrets, except those of closer application.* Jansen traduit ainsi : « Convaincu de la difficulté d'acquérir les connaissances qu'il possède, il n'en fait aucun secret et *ne demande qu'une plus grande application de la part de l'élève.* » Mais le vrai sens est celui-ci : « Il ne fait point mystère de ce qu'il possède, *si ce n'est des règles qui requièrent une plus délicate application.* »

Discours VII, p. 124. « *Disproportionate ordonnance of parts is not right; because it cannot be true, until it ceases to be a contradiction to assert that the parts have no relation to the whole.* » Traduction de Jansen : « Toute composition est mauvaise, lorsque les

parties n'ont point entre elles une juste proportion, *à cause qu'elle ne peut être vraie que lorsque les parties ont un rapport exact avec le tout.* » Le passage en italique doit être traduit ainsi : « Car pour qu'une telle composition fût vraie, *il faudrait que, sans contradiction, on pût assurer que des parties sont sans rapport avec leur tout.* »

Discours VIII, p. 156. « *Their success induced others who probably never would of themselves have had strength of mind to discover the original defect, to endeavour at the remedy by an abuse.* » Traduction de Jansen : « Leur succès en engagea d'autres, qui probablement n'eussent jamais eu assez de force d'esprit pour découvrir le défaut dans son origine, *et pour chercher à y apporter remède par un abus.* » Il fallait dire : « Leur succès en engagea d'autres, qui d'eux-mêmes eussent été incapables de découvrir le défaut des anciens, *à chercher dans l'abus un remède à ce défaut.* »

Voici des exemples d'inexactitude :

Discours I, p. 31. « *So servile a copyist was this great man* (Raphaël), *even at a time when he was allowed to be at the highest pitch of excellence* », c'est-à-dire : « Dans le temps où *de l'avis général*, il avait atteint son plus haut degré d'excellence. » Jansen traduit : « Dans le temps *où l'on prétend* qu'il avait atteint, etc. »

Discours II, p. 34. « *Though the student will not resign blindly to any single authority...* » C'est-à-dire : « Quoique *ce ne soit plus* pour l'élève *le temps* de s'asservir aveuglément à une seule autorité... » Jansen traduit : « Quoique l'élève *ne veuille point* s'asservir... »

Discours V, p. 88. « *This* (style) *must be supported by the painter's consistency in the principles which he has assumed.* » C'est-à-dire : « Ce style ne se soutient que par la *constance* avec laquelle le peintre se renferme dans les principes qu'il a choisis. » Jansen traduit : « Il faut que le peintre lui donne (à ce style) de la *consistance* en se tenant, etc. »

Discours VIII, p. 149. « *It is then apparent that those qualities...* » C'est-à-dire : « On voit que. » Jansen traduit : « Il est *probable.* »

Négligence de lecture. Même discours, p. 156 : « *If he desires to secure the first impression in his favour.* » L'auteur dit : « S'assurer de la *première* impression. » Jansen traduit : « S'il veut que l'impression de ses ouvrages soit *durable.* »

Les inexactitudes qui viennent de ce qu'il pénètre mal la pensée de son auteur, sont quelquefois fort dommageables. Reynolds se plaint (Discours VII, p. 122) que le préjugé vulgaire, écartant la raison de tout exercice du goût, de toute application du génie, accorde à ces

facultés « un pouvoir d'intuition : *intuitive powers* ». Jansen lui fait dire qu' « on suppose que leur pouvoir est purement occulte ou intellectuel », ce qui n'a pas de sens. Ailleurs (Discours VIII, p. 157) le maître écrit qu'en même temps que d'un amour du sublime, il ne faut pas oublier que le goût est fait d' « une espèce de sensualité : *a kind of sensuality* ». Le traducteur explique cela par « une certaine finesse des sens », qui signifie toute autre chose.

Dans le Discours treizième, p. 224, se lit ce passage : « *It appears to me that our first thoughts, that is the effect which any thing produces on our mind on its first appearance, is never to be forgotten; and it demands for that reason, because it is the first, to be laid up with care.* » Voici la traduction de Jansen : « Il me paraît que nos premières idées, c'est-à-dire l'effet que produisent sur notre esprit les objets, lorsque nous les voyons pour la première fois, *ne s'en effacent jamais : voilà pourquoi il faut prendre garde que cette impression se fasse d'une manière convenable.* » Mais Reynolds veut dire toute autre chose. Au lieu de ce banal à-peu-près, il veut nous enseigner que les premières impressions, fruit d'une raison infuse, doivent prévaloir à l'occasion contre les sophismes ultérieurs d'une raison systématique. Il me semble, dit-il, que nos premières idées « ne *doivent* jamais être oubliées, et que pour cette seule raison qu'elles sont les premières, *on doit les mettre en réserve avec soin.* » Faute de comprendre ce point, la suite dans Jansen n'offre qu'un pur galimatias.

Quinzième Discours, p. 267 : « S'il y a, dit Reynolds, dans notre art, comme je crois qu'il y a dans la musique, un certain règlement, une convention, qu'il faut que la critique connaisse d'abord, pour pouvoir juger de ses productions... *If there be in our art any thing of that* agreement *or* compact *such as I apprehend there is in music...* » Jansen traduit *agreement* et *compact* par « accord » et par « harmonie », ce qui ruine tout le sens de ce passage. Que si la subtilité de ce sens faisait hésiter le lecteur à le recevoir, la note suivante extraite des brouillons de Reynolds et correspondante à ce passage, sera de nature à lever tous les doutes :

« *Our art in its highest and most refined taste, has perhaps a little (of what I apprehend music hat still more) depending upon convention, to understand which requires some study and attention in order to habituate the mind to have certain ideas excited by certain marks of sounds. Music proceeds upon a groundwork of natural sounds, till at last il becomes so refined that to feel the*

effect which is intended te be excited, requires long habit and skill in that art; and we have been told that savages whose skill never went beyond the natural notes, have no taste for this refined style to the great astonishment of musicians. »

« A son plus haut point de raffinement, notre art n'est peut-être pas dépourvu de ce que je trouve bien plus encore dans la musique, à savoir un certain degré de convention, qui fait qu'on ne peut le comprendre sans étude et sans attention : l'une et l'autre ayant pour effet de lier dans notre esprit certaines idées à certains signes. La musique bâtit sur un fond d'expressions sonores naturelles, et s'élève à la fin à un degré de raffinement qui requiert pour en être touché une longue habitude et une connaissance approfondie de cet art; et nous savons que les sauvages, dont les capacités en ce genre ne vont pas plus loin que les signes les plus naturels, n'éprouvent pour ce style raffiné (au grand étonnement des musiciens) que l'indifférence[1]. »

L'enchaînement du Discours quatrième fera juger de la fausseté d'impression résultant de nuances imparfaitement rendues, tantôt par négligence, tantôt faute de connaître assez le terme anglais, tantôt faute de pénétrer l'auteur.

Le traducteur imprime que le Tintoret et Véronèse semblent n'avoir peint que « pour faire parade de cet art que le grand style exige que l'on dérobe soigneusement aux yeux ». En termes légèrement différents, l'auteur anglais remarque que ces peintres ont recherché d'être admirés « pour cette parade de l'art que le grand style commande à ses sectateurs de cacher (p. 68). » Quant au Titien « il y a, écrit Jansen, chez lui une espèce de noblesse théâtrale ». Reynolds dit « une dignité sénatoriale : *a senatorial dignity* (p. 72). »

Comme les Vénitiens, Rubens, poursuit Jansen, prend pour modèle de ses figures « le peuple du pays même »; Reynolds dit « les gens qu'il avait sous la main (p. 73). » Du grand style et du style purement décoratif, « quoiqu'il ne soit pas, dit Reynolds, impossible de former une espèce de style composite, il ne faut pas s'attendre que ce troisième égale seulement l'un des deux autres (p. 76). » Jansen dit qu' « *on peut* former ce style, qui est *cependant plus imparfait* que l'un des deux premiers. » Venant au Corrège et au Parmesan et aux autres peintres qui sont tombés dans la recherche par trop de crainte de l'insipidité, Reynolds poursuit : « C'est le

1. Cotton. *Reynolds and his Works*, p. 221.

fait en particulier de ces grands maîtres de l'élégance : souvent dans leur course hardie, ils côtoient le bord du ridicule (p. 78). » Jansen traduit : « Cela arrive aux artistes *qui courent après la grâce et l'élégance* : *ils se hasardent* souvent jusque sur le bord du ridicule. »

Telle est cette édition nouvelle par rapport à la traduction. J'ajoute que les titres qu'on trouvera en tête de chaque discours ne sont pas de Reynolds. Je les ai joints pour la commodité des recherches et des citations. Des sommaires composés par Beechey sont généralement mis en cet endroit, mais des mentions plus courtes m'ont paru préférables.

III

Il paraît bien que les doctrines de Reynolds se sont formées en Italie, dans le voyage qu'il y fit en 1749 avec le capitaine (depuis amiral) Keppel, et dont on trouvera les notes dans cet ouvrage. Une fine observation des peintres de Venise le mit en possession des règles de ce qu'il appelait « la mécanique de l'art » ; d'un autre côté l'admiration qu'il voua aux œuvres de Raphaël, l'obligea de mettre en ordre des notions générales qu'il n'avait jusqu'alors reçues que confusément.

L'importance de ces notions générales ne cessa de dominer son esprit de toute la hauteur à laquelle Raphaël et Michel-Ange s'étaient placés dans son estime. En même temps le corps d'enseignement précis fourni par les Vénitiens et plus tard par Rubens, maintenait à ses yeux l'importance de ces maîtres, dans le rang subordonné où les plaçait la doctrine. Ces éléments principaux de sa critique semblent s'être emparés puissamment de son esprit et n'avoir pas cessé jusqu'à sa mort d'y déterminer des réflexions de plus en plus fortes et précises. On ne peut douter que l'esprit de Reynolds ne fût prédisposé par nature à la réflexion abstraite. Le besoin d'ordonner le fruit de son expérience et de mettre en maximes ses pratiques, ne lui fut certainement suggéré par personne. Mais le commerce précieux de certains esprits du temps, mais la tournure générale de l'esprit anglais à cette époque, doivent être comptés dans l'excellence des résultats auxquels son penchant l'inclinait.

En aucun temps de son histoire l'esprit anglais n'a montré plus qu'alors sa lucidité et sa puissance. Cette apogée se sent au tour

analytique qu'on remarque chez les écrivains. Chez un philosophe comme Hume, ce tour analytique facilite de merveilleux exercices de l'esprit. La critique de Reynolds en tire le même profit. Elle doit au progrès réalisé chez les gens de lettres une partie de sa clarté, elle doit à l'entretien de quelques-uns d'entre eux, l'art de s'emparer des ressources que les gens de lettres avaient créées.

C'est une chose assez connue que l'amitié qui unit Reynolds avec Johnson. On sait peut-être moins que le célèbre docteur fut à la lettre son parrain littéraire.

Reynolds lui fut présenté en 1754, deux ans après son retour d'Italie, chez les demoiselles Cotterell, filles de l'amiral et voisines du peintre. En 1759, le *Flâneur*, que le docteur Johnson dirigeait, publia les premiers essais de notre auteur dans la littérature. Johnson les lui demanda, dit Northcote, tout d'un coup, et Reynolds y passa la nuit. On ne peut douter que, soudain mis en demeure d'écrire sans que rien l'y eût préparé, le peintre ait demandé et reçu quelque assistance à cet égard du publiciste son ami. On a remarqué entre eux la ressemblance du style. Sans doute elle a tenu dans ces commencements à quelques conseils de l'écrivain, peut-être même à quelques corrections. Plus tard un échange de remarques et d'idées suffit probablement à la fixer.

Nous tenons de Reynolds même l'aveu de cette influence exercée sur lui par un des hommes les plus intelligents que l'Angleterre ait produits : « Ce que peuvent avoir de mérite, dit-il, les discours prononcés par moi dans l'Académie, il faut le rapporter presque tout à l'éducation qu'on peut dire que j'ai reçue du docteur Johnson. Je ne veux pas dire qu'un seul des jugements qui s'y rencontrent, lui appartient, quelque honneur qui dût en revenir à ces discours ; mais je lui dois d'avoir appris à penser juste. Aucun homme n'eut comme lui le talent d'enseigner à penser aux esprits moins bien doués. D'autres sans doute ont eu une science égale, mais peu ont eu cet art de la communiquer. Son grand plaisir était d'entretenir de ses discours ceux qui lui témoignaient de la déférence : c'était là qu'il montrait ses merveilleux talents. Quand les rangs étaient mêlés et souvent dans les sociétés qui lui auraient dû de la considération, quelques-uns pensaient soutenir leur caractère en évitant de s'aller perdre dans le train de ses auditeurs ; et je ne doute pas que ceux-là ne le jugeassent avec peu d'avantage, car il était souvent impétueux et tranchant. Le désir de briller dans la conversation était sa passion dominante, et si l'on veut y voir un trait de

la vanité, qu'on n'oublie pas du moins que de là venait cette abondance de propos dont ses amis les plus intimes tiraient un si grand avantage. Ses observations sur la vie, sur la poésie et sur toute chose au monde, je les appliquais à notre art, d'autres diront avec quel succès. Telle est peut-être la conduite qu'il convient de recommander aux peintres. Au lieu de se tourmenter à rendre servilement une copie de quelque tableau, qu'ils mettent plutôt tous leurs efforts à acquérir le pouvoir de penser. »

Ainsi c'est de Johnson que Reynolds apprit l'art d'analyser et de mettre en ordre ses observations particulières. Jusqu'à quel point il convient de rapporter au même Johnson les généralités philosophiques ou les références littéraires rencontrées dans les discours, c'est ce qu'on ne peut dire. L'illustre Burke, également son ami, et dont l'influence sur l'esprit de Reynolds ne fut guère moindre, doit être aussi compté dans cette recherche. Un morceau comme le texte attribué à Tite-Live sur Philopœmen par exemple, inséré au deuxième Discours, a pu venir à Reynolds de ces écrivains. Mais il ne faut pas oublier que Reynolds lisait beaucoup. Un passage du septième Discours, où il conseille la lecture au peintre, montre assez que lui-même en a recherché l'utilité. Il avait lu beaucoup de critiques sur son art, tels que De Piles, Dufresnoy, Junius, Algarotti; il avait lu les historiens de la peinture, comme Vasari, Félibien, Ridolfi, Bellori; son érudition à cet égard était approfondie; on peut voir dans ses notes de voyage que les tableaux lui étaient connus d'avance par la gravure, et qu'il y en a peu en face desquels il ne soit en mesure de nommer le graveur. De beaucoup de peintres maintenant obscurs et qui de son temps même étaient loin de tenir le premier rang, il connaissait assez d'ouvrages pour porter un jugement sur eux. L'étendue de son information en ce genre, est sensible dans ses discours; elle s'étend jusqu'aux primitifs, aperçus çà et là par lui et jugés avec un à-propos de raison, dont seule l'exagération préraphaëlite pourra se plaindre.

Tels sont les éléments dont se formèrent ses talents dans le domaine de la critique. On peut croire qu'au temps où parurent les articles du *Flâneur* et dès auparavant même, ces talents se faisaient déjà connaître dans les conversations.

Johnson avec Burke n'étaient pas les seuls à pouvoir apprécier le mérite des entretiens de Reynolds. Bien avant que la fondation de l'Académie Royale, qu'il présida, eût fourni le théâtre illustre qu'appelaient ses enseignements, l'étendue de ses relations, jointe

au brillant de sa fortune, lui composait un auditoire. Magnifiquement logé dans Leicester-Square, il réunissait à sa table des poètes, des historiens, des gens d'église, des philosophes et des savants. Au nombre des familiers de Reynolds comptaient Goldsmith, Percy, l'acteur Garrick. Affligé de surdité depuis son retour d'Italie, la force et l'intérêt de ses discours n'en faisaient pas moins rechercher son entretien. Son crédit dans le monde était assez bien établi pour qu'il réussit en 1764 à fonder un club, dit Club Littéraire et plus tard Club de la Tête de Turc, du nom de la taverne où il se réunissait. Quinze ans plus tard, un membre de ce cercle pouvait écrire qu' « il n'y avait pas de branche des connaissances humaines, dont quelques-uns d'entre eux ne fût capable de donner des informations ». On peut être certain que Reynolds s'y signala par ses entretiens sur la peinture. Il y avait aussi en ce temps-là une société des *Dilettanti* ou Amateurs, à laquelle on peut croire que se mêla Reynolds, car il en a peint deux fois les membres dans des tableaux de société.

Enfin l'Académie vit le jour. Le 2 janvier 1769, elle tint sa première séance. Reynolds en était président. Il fit le discours d'ouverture, et depuis lors prit l'occasion de la remise solennelle des médailles aux étudiants de l'Académie, pour prononcer un de ses fameux Discours. Cette remise avait lieu tous les deux ans au mois de décembre. Quelques cérémonies de surcroît sont cause que le nombre de quinze fut atteint en vingt ans. Le dernier fut prononcé en décembre 1790. L'apogée de son renom de critique lui vint de ces morceaux imprimés.

Son âge et quelques infirmités l'obligeaient de quitter sa charge de président. Il voulut que les adieux faits à son auditoire fussent un éloge de Michel-Ange. Un an plus tard il mourut, âgé de soixante-neuf ans, le 23 février 1792, au milieu des témoignages du regret universel. Le prince Régent, la cour, tout ce que l'Angleterre comptait de plus distingué par le rang et par la science, saluait en lui le fondateur et le maître inconstesté d'une école qui faisait désormais l'honneur de la nation.

En témoignage du rang que Reynolds avait conquis aux yeux des amateurs de l'art, on peut citer l'abbé Lanzi, qui dans son Histoire de la Peinture italienne, parue en 1789, ne porte presque pas de jugement d'importance sans citer l'opinion de Reynolds. Cet ascendant dura longtemps. On en trouve l'écho jusque chez Ingres, dont plusieurs notes publiées par les soins du feu vicomte

Delaborde, sont évidemment inspirées de Reynolds. Quelques-unes même ne sont peut-être que des extraits de la lecture du maître. En Angleterre on ne cessa pas de republier ses ouvrages. L'édition de 1835, enrichie de la grande introduction de Beechey, s'est réimprimée par les soins de Bell et fils, page pour page, jusqu'à nos jours. Une édition des Discours seuls a été donnée par Gosse en 1884, et tout récemment en 1905 par M. Fry avec des notes utiles et de très intéressants commentaires.

Cependant le grand succès de l'esthétique Ruskinienne ne laissait pas de faire tort à Reynolds dans l'estime de ses compatriotes. En France les générations élevées dans l'erreur romantique avaient cessé de savoir même qu'il eût écrit. Cet oubli serait complet et cette nuit absolue, si une de nos jeunes revues, l'*Occident*, distinguée entre plusieurs mérites par le sentiment heureux de la tradition, n'avait pris soin de publier de 1904 à 1905 de copieux extraits des Discours de Reynolds, choisis par M. Emile Bernard avec beaucoup de critique et de goût.

IV

Mille traits font de la critique de Reynolds en peinture un enseignement de première importance. J'en extrairai ici un aspect principal, le plus propre de tous à découvrir, aux yeux d'un homme de notre temps, les perspectives essentielles du goût.

Par ses exemples et ses leçons Reynolds a réformé en plein dix-huitième siècle, à la veille du déclin général des vieilles écoles par toute l'Europe, l'école de peinture Anglaise. Il l'a tirée d'une espèce de néant, et, pour une période de trois quarts de siècle, il l'a placée à la tête de toutes les autres. Le succès de ces efforts ne peut être contesté. Le mérite des maîtres qu'elle produisit alors, le prestige qu'ils ont eu dans le monde, l'imitation même que dans une certaine mesure ils ont suscitée en Europe, sont des témoignages éclatants de l'excellence de la méthode par laquelle ces effets ont été obtenus. Or il faut remarquer que dans le même temps d'autres réformes étaient essayées suivant un autre esprit, avec d'autres moyens. Reynolds est contemporain de Mengs, qui joua à Rome, à Naples et en Espagne, le rôle de censeur du mauvais goût. Un peu plus tard David en France devait s'attribuer le même rôle. L'effet chez ceux-ci fut différent. Mengs consomma la ruine des écoles

d'Italie, et tout ce qu'on vit sortir de passable de David, n'est que l'effet de traditions antérieures, transmises, en dépit de sa réforme, par ce qui durait en lui de vrai tempérament de peintre. Son misérable académisme, incapable de défendre ce reste contre l'assaut barbare du romantisme, en livra les lambeaux vivants à la vaine dispute des écoles et à l'agitation qui depuis bientôt un siècle émiette et stérilise chez nous l'effort des artistes les mieux doués de l'univers.

Mais cette comparaison se rend plus frappante encore, si l'on considère qu'en Angleterre même allait s'accomplir par l'influence de Flaxman la réforme de la sculpture. Cette réforme parfois célébrée par le patriotisme anglais au même titre que celle de Reynolds, ne fut en réalité pas moins stérile dans son domaine que celle de David ou de Mengs. Des exemples froidement prétentieux de Flaxman sort l'école détestable des Bacon et des Banks, laquelle, tout compte fait, tombe autant au-dessous de Rysbrack et de Roubiliac, que Chaudet ou Roman sont au-dessous de Falconet et de Caffiéri.

Telle est la différence des effets. Elle est directe; elle est pressante; elle oblige de rechercher la différence des causes. Ce qui inspira Mengs, David et Flaxman, c'est la superstition de l'art des origines, l'exaltation soit de l'antique, soit des premiers ouvrages de la Renaissance, à l'exclusion de tout ce qne l'art a gagné depuis lors en étendue. Non content de louer chez les anciens la pureté de goût, modèle éternel des modernes, ils ont pensé que tout ce qui s'y est ajouté de ressources par l'apport des âges et par l'effort des artistes, n'est que l'occasion d'illusions dangereuses, auxquelles il convient d'échapper. Raphaël et les Grecs ont été les seuls maîtres qu'ils aient permis de considérer.

J'ose dire cependant qu'après trois siècles de recherches et de conquêtes en divers genres, après trois siècles d'avancement, non du goût, mais des inventions dont l'art moderne s'était accrû, se restreindre à ces seuls modèles ne pouvait procéder que d'intentions différentes de celles qui les ont eux-mêmes animés. C'est un mauvais moyen pour un moderne d'imiter l'antique et Raphaël, que de n'estimer que Raphaël et l'antique; c'est un mauvais moyen de réussir en quelque style que ce soit. Ce purisme affecté, dont s'enfle l'orgueil d'un peintre, mène infailliblement à de pires décadences que toutes celles qu'il prétend guérir.

Précisément la réforme de Reynolds s'inspire de principes différents. L'exemple qu'il a donné n'est pas en cause ici dans un

avant-propos à ses œuvres littéraires. Pourtant on ne peut omettre de rappeler que son style en peinture se rattache à d'autres modèles que ceux auxquels la pédanterie se restreint. Il est de cette sorte que Reynolds lui-même a qualifiée de style décoratif : *ornamental style*, et qu'il classe en seconde ligne après le style expressif ou le grand style.

Mieux adapté à ses talents, ce style répondait en outre au goût de son temps, ainsi qu'il l'a remarqué lui-même. Il est dans le caractère de la pédanterie de mépriser ces convenances secondaires et pourtant essentielles, et le mépris qu'elle en fait accuse les fausses idées que, toute pleine de l'éloge de la perfection, elle se fait néanmoins de l'art. Ces idées fausses sont cause de son insuccès.

Aux yeux de Reynolds, Raphaël et l'antique, c'est-à-dire le style expressif, dominent le style décoratif, c'est-à-dire Véronèse et Rubens; ils le dominent sans l'annuler; ils le contiennent en puissance; leur perfection enveloppe la sienne; leur excellence est faite de son excellence, grandie et étendue par des vues supérieures. Mépriser Rubens et Vandyck, comme Ingres se vantait de le faire, c'est, selon ce point de vue, contredire à l'admiration que réclament les productions d'un style supérieur.

Le goût de ces dernières professé en haine des enrichissements secondaires de l'art, le nom de Raphaël affiché en décri de ses réussites purement décoratives, ne sera jamais l'enseigne que de l'esprit de système. On en voit les mauvais effets dans Ingres, comme on voit dans David l'effet du fanatisme étroit de l'antiquité.

Flaxman nous fait voir où conduit le même fanatisme orienté vers Michel-Ange. On ne saurait donner plus d'éloges à ce dernier que Reynolds lui-même n'a fait, mais l'admiration qu'il lui voue n'est pas exclusive; elle sait descendre d'un degré; au contact d'objets moins relevés, elle n'est pas moins capable de chaleur et d'enthousiasme. Dans cette capacité s'atteste la saine qualité d'un goût formé non par l'orgueil et l'enthousiasme de secte, mais par la connaissance approfondie de la nature.

Les œuvres écrites de Reynolds enseignent une subordination des différentes applications de l'art. Il n'était pas question de faire l'apologie du style décoratif, dont sa pratique faisait assez l'éloge; mettre à son rang le style expressif était sa tâche propre d'écrivain. Il fallait que cela eût lieu sans discrédit de l'autre style. Cependant dans la pratique parfaite de chacun d'eux, Reynolds est d'avis que ces styles se contrarient. En pratique ils se combattent;

le goût seul les unit. Il les unit en les subordonnant. Il fallait définir cette subordination. On verra comment les idées de nature générale et de nature particulière, vulgaires en soi, mais appliquées chez lui avec une délicatesse qui tient à l'expérience profonde de la matière de peinture, donnent le mot de la difficulté. Tout ce qui tient du naturel est bon; mais il y a nature et nature, partant des rangs entre des productions qui toutes à quelque degré ne laissent pas de mériter ce nom. Mais qui règle ces rangs? le plus ou moins de nature : ce plus ou moins restant à définir, non au vulgaire, mais à la philosophie. Quelle philosophie? l'empirisme, un empirisme intelligent; une généralisation toujours active, mais prudente, des faits observés par le peintre.

Une des premières leçons de cette philosophie enseigne la supériorité du général sur le particulier, quant à l'effet produit sur l'imagination, autant qu'à l'égard du contenu de l'un et de l'autre. Au général appartient le plus de nature, quoiqu'il produise moins d'illusion. Mais un degré d'illusion est aussi de la nature. Moins général est général encore. De là des degrés à l'infini; autant d'étages, où des talents faits tels par la nature ou par les circonstances, logent leurs perfections relatives et recueillent légitimement l'admiration des hommes.

Il ne convient pas de pousser plus avant cette analyse : personne mieux que Reynolds lui-même n'étant capable d'expliquer la pensée de Reynolds. Qu'il suffise d'avertir le lecteur que la finesse d'application de ces idées directrices va très loin, qu'elles se plient avec la plus grande souplesse à l'explication de plusieurs difficultés. Cette variété d'adaptation est cause que le dernier commentateur anglais de Reynolds, M. Fry, a cru saisir chez lui quelques contradictions[1]. Je suis assuré qu'elles n'y sont pas, et qu'il n'y a pas au contraire de pensée plus constante et plus conforme à elle-même, que celle de Reynolds. Une explication des points contestés par le distingué commentateur ne saurait rentrer dans cet

1. Dans son grand ouvrage sur Reynolds, M. Armstrong porte ce reproche à son comble. Il y ajoute celui d'inconsistance et va jusqu'à railler un style dont les contemporains (doutant que les Discours fussent vraiment de Reynolds) ont cependant fait quelquefois honneur à Burke et à Johnson. Un Français ne peut prétendre à décider là-dessus. Ce que je puis assurer, c'est que les incidences dont Reynolds charge sa période, les mille idées de détail qu'elle ramasse en passant, ne nuisent pas du tout à la clarté, qu'elles l'augmentent au contraire par l'enrichissement judicieux, par la précision qu'elles apportent à l'expression des pensées générales.

avant-propos. Peut-être la pensée de M. Fry a-t-elle conservé trop de commerce avec le préraphaëlisme, pour maintenir partout l'accès facile de celle de Reynolds, malgré l'admiration généreuse qu'il lui voue. Quoi qu'il en soit, j'engage le lecteur que ses objections auraient touché, à recourir aux textes et à les aborder avec la confiance de les concilier. Cette confiance ne sera pas trompée, je crois.

Elle aura pour effet de pénétrer le fond de la philosophie de Reynolds, et de faire mieux comprendre ce qui devait la rendre propre à l'instruction d'une école naissante, au moment même où d'intolérants systèmes ruinaient les écoles anciennes.

On constatera que cette force et cette efficacité accompagnent une conformité à l'enseignement constant des écoles anciennes, expliqué, concilié, agrandi, quelquefois corrigé dans les parties douteuses ou dans les saillies hasardées de quelques-uns de ses interprètes, nettoyé d'erreurs parasites, jamais combattu dans ce qu'il a d'essentiel.

Considéré chez les Français, sur qui se concentrait l'attention de l'Europe, cet enseignement nous est représenté comme obscurci par plusieurs fausses maximes, gâté par un abus du caractère décoratif, compromis par le peu de soin que les peintres prenaient de copier la nature. Tels sont les vices que Reynolds reproche à l'enseignement académique tel qu'on le pratiquait de son temps. Comme cet enseignement manquait en Angleterre, sa tâche fut moins de batailler pour en rectifier la pratique, que d'assurer la pureté des principes de l'Académie qu'il fondait.

Le mauvais goût anglais était d'une autre sorte. Il n'était fait que d'ignorance et de routine. Kneller, peintre de portraits célèbre au temps de Guillaume III et d'Anne, en représente l'extrême abaissement. Abaissement chez les artistes, dont une imitation avilie de Vandyck fait tout le talent ; abaissement dans le public, qui met sur le même pied Kneller et Shakespeare. Richardson nous est témoin que les connaisseurs manquaient autant que les peintres. Cependant c'était le temps, pour les lettres anglaises, de leur plus brillant succès en Europe. L'apparition d'Hogarth, vanté comme moraliste, mais quant à la pratique peintre étroit et médiocre, ne changea rien à cet état. Ainsi Reynolds eut moins à corriger qu'à instruire ses compatriotes.

Chez les autres nations, les idées établies ne pouvaient que reconnaître dans ses enseignements ce qu'elles avaient en elles de plus net et de plus solide. Dans son Traité de la Peinture, paru en 1765,

Dandré-Bardon, sans avoir lu Reynolds, exprime les mêmes réserves que lui au sujet de l'emploi des contrastes, et l'on ne remarquera pas sans intérêt l'écho que se font l'un à l'autre en plusieurs occasions, Reynolds et Falconet.

Sur la question seulement des draperies volantes et de la perspective dans les bas-reliefs, on les trouverait en désaccord. Aussi les idées de Reynolds sur ce point, exposées dans le dixième Discours, ne sont-elles pas sans appeler de grandes réserves : Reynolds s'y étant montré plus voisin de Mengs et de Winckelmann que de la vérité.

C'est le seul endroit des Discours où je crois nécessaire d'avertir le lecteur. J'y joindrai, dans la troisième lettre au *Flâneur*, sa philosophie incertaine de la comparaison esthétique des espèces. Partout ailleurs habite la raison, le bon sens, un juste égard à toutes les circonstances de l'art ; partout, en même temps qu'un accord avec le meilleur du passé, les indications les plus capables qu'il y eût de promouvoir et d'assurer l'avenir.

DISCOURS SUR LA PEINTURE

PRONONCÉS DEVANT LES ÉTUDIANTS DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE DE LONDRES

Presque tout ce que les préceptes enseignent est accompli sans leur secours par le génie, mais par hasard plus qu'avec connaissance. C'est pourquoi il faut joindre la science et l'attention, afin que ce que nous attrapons de temps à autre sans méthode, soit mis en notre pouvoir d'une façon permanente, et qu'autant de fois qu'il sera nécessaire, nous soyons prêts à le produire.

(Épigraphe de la première édition des Discours, tirée d'AQUILA ROMANUS.)

La théorie n'est autre chose que la connaissance du vrai de la nature.

(Inscription mise par REYNOLDS entre les mains d'une allégorie peinte au plafond de l'Académie.)

GEORGES III, ROI D'ANGLETERRE, PAR RAMSAY.

Gravure de Watson.

PRÉFACE AU ROI

Le progrès naturel d'une société polie va du nécessaire à la commodité et de la commodité à l'ornement. L'Angleterre a reçu des Rois, vos illustres prédécesseurs, des ateliers pour les manufactures et des collèges pour les sciences ; mais quant aux arts d'ornement, à ceux par qui l'industrie s'embellit et par qui la science se raffine, il était réservé à Votre Majesté de fonder une Académie en leur faveur[1].

Si un tel patronage fût resté sans effet, il aurait fallu croire que la nature s'oppose par quelque obstacle insurmontable à notre avancement dans les arts ; mais le progrès qu'on remarque dans chacune des expositions annuelles que Votre Majesté a daigné encourager[2], montre qu'un pareil encouragement avait seul manqué jusque-là.

Donner des conseils à ceux qui rivalisent pour se rendre dignes des libéralités royales, a été pendant plusieurs années les devoirs de ma fonction dans cette Académie[3]. Je supplie Votre Majesté d'agréer l'hommage des discours composés à cette occasion, comme celui d'un sincère effort qui ne tend qu'à entretenir l'émulation allumée par sa sollicitude, et à diriger les études récompensées par sa bonté. Puissent-ils ne pas déplaire à Votre Majesté.

De Votre Majesté
le très obéissant serviteur et très fidèle sujet,

JOSUÉ REYNOLDS.

1. Sur la fondation de l'Académie Royale d'Angleterre, voir p. 24.

2. La première de ces expositions eut lieu le 21 avril 1760. Les peintres d'eux-mêmes s'en étaient avisés comme d'un premier essai de relèvement des arts. L'Académie en se fondant leur imposa des règles définitives.

3. Dans quelle mesure, l'auteur le dit lui-même, p. 257.

PREMIER DISCOURS

PRONONCÉ A L'OUVERTURE DE L'ACADÉMIE

le 2 janvier 1769

PRÉFACE AUX MEMBRES DE L'ACADÉMIE

Messieurs,

L'ordre que vous avez donné de publier ce discours[1] *me flatte beaucoup, non seulement parce qu'il est une preuve que vous approuvez la méthode que j'y recommande dans les études, mais encore parce que cette méthode reçoit ainsi l'autorité propre à obtenir des élèves la déférence et le respect; cette déférence ne devant être accordée qu'au sentiment commun d'un corps aussi considérable que le vôtre.*

Je suis avec estime et respect, Messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur,

JOSUÉ REYNOLDS.

DES PREMIERS DEVOIRS D'UN COMMENÇANT

Grâce à la libéralité du Roi, nous venons de voir enfin s'ouvrir parmi nous une Académie, où tous les beaux-arts pourront être régulièrement cultivés. On ne peut nier que cet événement intéresse, non seulement les artistes, mais la nation entière au plus haut degré.

1. Cet ordre fut donné de même pour tous ceux qui suivirent. Sur leur mode de publication, voir p. 2.

Il serait difficile de dire pourquoi la Grande-Bretagne a manqué si longtemps d'un ornement si digne de sa grandeur. Peut-être est-ce à cause du progrès lent des choses, qui fait de l'élégance et du raffinement les derniers en date des effets de la richesse et de la puissance.

Des considérations simplement mercantiles ont souvent fait envisager le projet d'un établissement de ce genre[1]. Mais une Académie fondée sur ces principes serait incapable de répondre même à des intentions si bornées. Sans une origine plus relevée, aucun bon goût ne peut se former dans les manufactures; tandis que, lorsque les branches plus hautes des arts du dessin fleurissent, les applications secondaires ne manquent jamais de prospérer.

Le Roi que nous avons le bonheur de posséder, a conçu le projet de cet établissement dans sa véritable dignité; c'est en roi d'une nation puissante, éclairée, polie et commerçante, qu'il encourage son peuple aux arts; et je puis vous féliciter aujourd'hui, Messieurs, de l'accomplissement du désir que vous formiez depuis si longtemps.

Les délibérations innombrables et stériles que j'ai eues avec quelques-uns des membres de cette assemblée pour concerter des plans et des projets, montrent à quel point il était impossible d'y réussir sans la protection royale[2]. Mais peut-être y a-t-il eu des temps où la protection royale même serait demeurée sans effet; il ne peut donc que nous être agréable de penser que des circonstances universellement favorables nous promettent la gloire et la prospérité.

Il y a chez nous maintenant plus d'excellents artistes que notre nation n'en a connu en aucun temps de son histoire; il y a dans la noblesse un désir général de se distinguer par

1. Tel que la Société pour l'encouragement des Arts, des Manufactures et du Commerce d'Angleterre, fondée en 1754, et dans les salles de laquelle eut lieu l'exposition de peinture de 1760.

2. La Corporation des Peintres anglais, formée le 26 janvier 1765, n'avait été dans sa courte existence qu'un foyer de cabales stériles. Imaginés à diverses reprises, les plans de réforme n'aboutirent que par l'intervention royale et la fondation de l'Académie. Reynolds ne consentit d'en être que quand il fut assuré de cette intervention.

son goût et par sa connaisance dans les beaux-arts, il y a dans tout le peuple un plus grand superflu pour rémunérer les artistes; et, par-dessus tout, nous avons pour patron un prince qui, connaissant le prix de la science et du bon goût, tient pour dignes de son attention tout ce qu'il y a d'arts au monde capables d'adoucir et d'orner l'esprit.

Après tout ce que nous devons à Sa Majesté, quelle excuse pourrions-nous avoir si nos progrès ne répondaient pas à la sagesse et à la libéralité de l'institution? Que notre constante application soit donc la preuve de notre reconnaissance, afin que, si nos résultats demeurent au-dessous de son attente, notre application et notre zèle méritent au moins sa protection.

Mais, dans quelque mesure que nous réussissions, nous devons être persuadés d'une chose, c'est que cet établissement contribuera au moins à avancer nos connaissances et à nous rapprocher de cette perfection idéale que le génie a pour partage de contempler toujours sans l'atteindre jamais.

Le principal avantage d'une Académie, c'est, en donnant des professeurs en état de former des élèves, d'être encore un dépôt de tous les grands modèles de l'art. Ces modèles sont les matériaux sur lesquels il faut que le génie travaille, et sans lesquels l'esprit le plus vigoureux risque de demeurer stérile ou de s'égarer. Grâce à l'étude de ces modèles, on peut acquérir tout d'un coup l'idée de la perfection, résultat de l'expérience accumulée des siècles. Grâce à cette étude les progrès lents et laborieux de nos prédécesseurs dans l'art nous fraient une route plus courte et plus facile. Le jeune peintre saisit d'un coup d'œil les principes que de nombreux artistes ont mis toute leur vie à établir; n'ayant besoin que des effets, il s'épargne ainsi la pénible recherche au moyen de laquelle ces principes ont été reconnus et fixés.

Combien d'hommes dont les grandes qualités naturelles ont été perdues pour la nation, faute de ces facilités! Ils n'ont point été à portée de voir ces admirables productions du génie, qui tout d'un coup embrasent l'âme et forcent son admiration.

Un artiste aussi grand que Raphaël, il est vrai, n'a pas

eu l'avantage de se former dans une Académie ; mais Rome entière, et les ouvrages de Michel-Ange en particulier, furent une Académie pour ce grand homme. A la vue de la chapelle Sixtine[1], il s'éleva tout à coup d'un goût sec, gothique, insipide même, aheurté aux distinctions serviles d'objets individuels et particuliers, à ce style sublime en qui les représentations particulières s'agrandissent par les idées générales et invariables de la nature.

On peut se représenter les écoles de la science comme environnées d'une atmosphère de connaissances flottantes, où chaque esprit trouve quelque chose d'analogue à ses propres conceptions, pour s'en nourrir. Le savoir qui s'acquiert ainsi, a toujours quelque chose de plus général, de plus utile, que celui qu'on inculque par des enseignements domestiques et des méditations particulières. Aussi bien chacun reconnaît qu'un jeune homme reçoit plus facilement des instructions de ses compagnons d'étude, dont l'esprit est à peu près de niveau avec le sien, que de ceux qui lui sont beaucoup supérieurs. Ce n'est jamais que de ses égaux qu'on reçoit le feu de l'émulation.

Il y a de plus un avantage qui sera celui de notre Académie et dont les autres nations ont manqué : c'est que nous n'aurons rien à désapprendre. C'est un éloge que les artistes de nos jours peuvent réclamer avec justice : ils ne se sont point égarés jusqu'ici dans la carrière qu'ils ont parcourue. Ainsi les efforts de génie que nous pourrons faire dans la suite seront dirigés vers leurs propres objets ; il n'en sera pas de nous comme dans d'autres écoles, où celui qui s'avance le plus, ne fait aussi que s'éloigner davantage du droit chemin.

Rempli donc, comme je suis, de cette opinion favorable à l'égard de mes associés dans cette entreprise, il me siérait mal de vouloir donner des instructions à qui que ce soit d'entre eux.

1. Légère erreur : c'est le carton de la Guerre de Pise, exposé dans le Palais de la Seigneurie de Florence, qui fit sentir à Raphaël l'influence de Michel-Ange. Cette influence se montre depuis 1504. Celle de la chapelle Sixtine ne saurait être assignée que dans les derniers ouvrages, dans l'histoire d'Héliodore et dans l'Incendie du Bourg, au Vatican.

Mais comme de pareils établissements ont souvent échoué dans d'autres pays, et qu'on ne peut s'empêcher de rappeler avec regret les grandes choses qui auraient pu se faire et que l'erreur a fait avorter, je demanderai qu'il me soit permis de présenter quelques réflexions capables de corriger ces erreurs et de suppléer à ces défauts. Je supplie messieurs les Professeurs et Visiteurs[1] d'en adopter et d'en rejeter ce qu'ils jugeront à propos.

Je voudrais en premier lieu que l'on exigeât des élèves qu'ils se conforment implicitement aux règles de l'art telles qu'elles sont établies par la pratique des grands maîtres. Je voudrais qu'on leur fît regarder ces modèles, portés jusqu'à nous par l'approbation des âges, comme des guides infaillibles et parfaits et comme des objets de leur imitation. Je voudrais qu'aucun d'eux ne les prît pour une matière offerte seulement à sa critique.

Je suis persuadé que c'est là le seul moyen de faire des progrès dans les arts. Celui qui commence par soulever des doutes aura terminé sa carrière avant de se rendre maître des premiers éléments. Débuter par suivre ses idées, c'est avoir fini ses études, au moment même où on les commence. Aussi ne doit-on rien négliger pour détruire cette erreur vulgaire, que les règles sont les entraves du génie. Elles ne sont des entraves que pour ceux qui n'ont point de génie, semblables à ces armures qui servent aux corps robustes autant d'ornement que de défense, et dont le poids n'est insupportable qu'aux faibles et aux mal conformés, à qui elles nuisent au lieu de leur être utiles.

Jusqu'à quel point il est permis d'enfreindre les règles de l'art, et, comme dit le poète[2],

D'aller saisir la grâce au delà de l'art même,

peut être plus tard un objet de réflexion, quand les élèves

1. Surveillants.

2. Pope, Essai sur la Critique, v. 153.

seront devenus maîtres eux-mêmes. C'est lorsque le génie a reçu son plus haut degré de perfection, qu'il peut être permis de se dispenser des règles. Mais il faut se garder d'abattre l'échafaudage avant d'avoir élevé l'édifice. Et les Directeurs devront veiller plus particulièrement sur le génie de ces élèves qui, étant plus avancés, sont parvenus à cette période critique dont l'heureux ménagement décide leur direction définitive. A cet âge, il leur est naturel de se livrer plutôt au spécieux qu'au solide, et de préférer une négligence brillante à une pénible et humiliante exactitude.

Une facilité de composition, une touche de crayon ou de pinceau spirituelle ou (comme on dit) *maîtresse*, sont, j'en conviens, des qualités propres à séduire les jeunes esprits, et à exciter leur ambition. Ils tâchent d'imiter ces qualités brillantes dans la poursuite desquelles ils rencontrent moins de difficulté qu'ailleurs. Mais après beaucoup de temps dépensé dans ces recherches frivoles, la difficulté sera de revenir en arrière. Car alors il sera trop tard; et l'on a peine à trouver un exemple de retour à un labeur sérieux, après que l'esprit s'est laissé débaucher et séduire par cette *maîtrise* fallacieuse.

Cette inutile habileté les empêche de faire des progrès réels, et de parvenir à la vraie perfection. Jeunes encore, ils ont atteint au plus haut point de leurs talents; ils ont pris l'ombre pour le corps; ils ont pris pour le point principal de l'art, la facilité du mécanisme, qui n'est cependant qu'un ornement, et dont peu de personnes, excepté les peintres, sont juges.

Cette source de corruption me paraît des plus dangereuses; et j'en parle par expérience, comme d'une erreur non pas qui pourrait avoir lieu, mais qui a actuellement infecté toutes les Académies étrangères. Les Directeurs, charmés sans doute de cette adresse précoce dans leurs élèves, ont loué en eux l'agilité au détriment de la correction.

Aussi bien cette frivole ambition d'être crus maîtres dans l'exécution, n'est pas la seule cause qui détourne du droit chemin les jeunes artistes; une paresse naturelle les pousse aux mêmes effets. La perspective des difficultés qu'ils auront

à vaincre pour parvenir à l'exactitude, les effraie. L'impétuosité de cet âge se dégoûte des approches lentes d'un siège régulier et, par impatience du travail, brûle de prendre la place d'assaut. Ils voudraient trouver quelque sentier plus court qui conduise à la perfection, ils espèrent obtenir le prix par d'autres moyens que ceux que prescrivent les règles indispensables de l'art. Il ne faut donc pas se lasser de leur répéter que la véritable gloire ne s'achète que par le travail, et que, de quelque vigueur de génie qu'ils soient doués, il n'y a point de méthode facile pour devenir un bon peintre.

Quand nous lisons les vies des peintres les plus célèbres, nous trouvons à chaque page qu'aucune partie de leur temps n'a été perdue dans la dissipation. Même un accroissement de renommée n'avait d'effet chez eux que de croître l'application. Pour être convaincu de l'opiniâtreté avec laquelle ils poursuivaient leurs études, nous n'avons qu'à faire réflexion sur leur manière de procéder dans leurs plus célèbres ouvrages. Quand ils avaient conçu un sujet, ils commençaient par en faire d'abord plusieurs esquisses différentes; ensuite ils faisaient un dessin arrêté de l'ensemble, après cela un autre dessin plus correct de chaque partie en particulier, têtes, mains, pieds, draperies ; alors ils peignaient le tableau, et à la fin ils le retouchaient d'après nature. Les tableaux ainsi travaillés, et mis au jour avec tant de peine, paraissent aujourd'hui des productions magiques, comme si quelque puissant génie les eût fait surgir d'un seul coup.

Mais, en même temps qu'on aura soin de recommander l'application, les Visiteurs ne devront pas moins veiller à ce que cette application ait l'effet désiré, qu'elle soit bien dirigée et employée à son propre objet. Le travail n'engendre pas toujours le progrès. Il faut pour cela que sa force soit appliquée à la partie de l'art où se trouve la véritable difficulté, à cette partie qui fait de la peinture un art libéral. Il ne faut pas qu'une erreur de vues fasse perdre un temps précieux à ce qui n'est que d'ornement. Les élèves, au lieu de mettre leur émulation à acquérir la facilité de main, doivent être dressés à rivaliser de correction et de pureté dans le contour. Au lieu de dispu-

ter la palme de la couleur la plus brillante ou de ce lustre qui sert à tromper l'œil dans les draperies, qu'on tourne leur ambition à rechercher la gloire d'en faire le jet le plus heureux et le plus agréable, de donner le plus de grâce et de noblesse à leurs figures.

Qu'il me soit permis de mettre sous les yeux des Visiteurs autre chose, qui me paraît de très grande conséquence, et dont je regarde l'omission comme le principal défaut de la méthode suivie dans toutes les Académies que j'ai visitées. L'erreur que je veux dire, c'est que les élèves ne dessinent jamais avec exactitude le modèle qu'ils ont sous les yeux. Il est vrai que ce n'est pas leur intention de le faire, et que les instructions qu'on leur donne ne les y dirigent pas non plus. Leurs dessins ne ressemblent au modèle que par l'attitude. Ils en changent les formes suivant leurs idées vagues et incertaines de la beauté, et font un dessin plutôt de ce qu'ils croient que la figure devrait être, que de ce qu'elle est. J'ai pensé que c'était là l'obstacle qui arrête le progrès de beaucoup de jeunes artistes doués d'un réel génie ; et je me demande même si l'habitude de copier fidèlement ce qu'on voit, n'est pas justement ce qui permet de bien dessiner ce qu'on imagine. En cherchant à copier avec soin la figure qu'on a devant soi, on acquiert non seulement l'habitude d'être exact et précis, mais on avance aussi continuellement dans la connaissance de la figure humaine ; et quoique aux yeux d'un observateur superficiel, on ne paraisse faire ainsi que des progrès fort lents, on ne s'en trouve pas moins avec le temps capable d'ajouter (sans tomber dans le bizarre) cette grâce et cette beauté nécessaires aux ouvrages les plus achevés de l'art. Cette beauté, les modernes ne peuvent l'obtenir qu'au prix des mêmes efforts que les anciens ont mis, c'est à savoir une étude réfléchie et bien comparée de la forme humaine.

Ce qui me semble surtout propre à corroborer cette méthode, c'est qu'elle a été pratiquée par les plus grands maîtres de l'art, comme il est facile de s'en convaincre par leurs dessins. Je citerai pour exemple un dessin de Raphaël, celui de la Dispute

du Saint-Sacrement[1], dont l'estampe est dans toutes les mains. C'est l'œuvre de M. le comte de Caylus[2]. On voit que Raphaël en a fait l'esquisse d'après un seul modèle ; et l'habitude qu'il avait de copier fidèlement la forme placée sous ses yeux, se révèle dans l'espèce de bonnet ou de capuchon qu'il a donné à toutes ses figures, et que sans doute son modèle portait[3] ; tant ce grand homme était copiste servile, même dans le temps où, de l'avis général, il avait atteint son plus haut degré d'excellence.

J'ai vu aussi des figures académiques d'Annibal Carrache, dessinées avec tous les petits détails individuels du modèle, quoique d'ailleurs ce maître se soit souvent permis assez de licences dans ses ouvrages les plus achevés.

Cette scrupuleuse exactitude est trop contraire à la méthode ordinaire des Académies, pour que je la propose sans beaucoup de ménagement à la considération des Visiteurs. Je les prie seulement de décider si la négligence de cette méthode n'est pas en partie ce qui fait que tant d'élèves trompent nos espérances, qu'ils sont si fort au-dessus de la jeunesse à seize ans, et si fort au-dessous de l'homme à trente.

J'avoue que la méthode que je recommande peut nuire dans le cas où le modèle vivant manque ; car alors les élèves ne dessinant toujours que d'après le même modèle, s'habituent à ne plus apercevoir les défauts de cet unique objet de leur imitation, et à prendre ses imperfections pour des beautés. Mais nous n'avons point à craindre cela, puisque le Conseil a décidé de fournir à l'Académie une grande variété de sujets. Aussi bien les règlements qu'elle a dressés, et que son secrétaire[4] va lire pour votre instruction, m'ont à certains égards prévenu dans ce que je pourrais dire encore sur tout cela. Au

1. La célèbre fresque du Vatican.

2. Le célèbre amateur français, auteur de nombreuses conférences prononcées à l'Académie de Peinture de Paris dont il était membre, antiquaire et graveur, mort à soixante-treize ans en 1765.

3. La leçon est juste, l'exemple est inexact. Le bonnet dont il parle n'est qu'une fantaisie de Caylus, et le dessin, visible à Chantilly, n'est pas de Raphaël.

4. F. M. Newton.

lieu donc de vous ouvrir plus longtemps des avis, permettez que je forme des vœux, et que j'exprime l'espoir que j'ai que cet établissement répondra à l'attente du Roi son fondateur, qu'il y répondra de telle sorte que le présent âge puisse le disputer à celui de Léon X, et que la dignité de l'art prête à périr (pour me servir d'une expression de Pline[1]) soit renouvelée sous le règne de Georges III.

1. Histoire Naturelle. Liv. XXXV, chap. V (sect. 11).

DEUXIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 11 *décembre* 1769

D'UNE IMITATION PROFITABLE DES MAITRES

Messieurs,

Je vous félicite de l'honneur que vous venez de recevoir. J'ai la plus haute opinion de vos mérites, et je voudrais pouvoir vous en témoigner ma satisfaction d'une manière plus utile que par de stériles éloges. Mon désir serait de vous conduire à un train d'études capables de faire répondre vos progrès futurs à votre avancement passé, et, en applaudissant à ce que vous avez fait, de vous rappeler combien il vous reste à faire dans le chemin de la perfection.

Après une longue expérience et la constante application que j'ai donnée aux études qui vous occupent, j'espère n'être point accusé de présomption, si je propose quelques idées à votre considération. Ces idées viennent en grande partie des fautes que j'ai commises moi-même en poursuivant le même objet; mais l'histoire des erreurs, convenablement expliquée, abrège souvent le chemin de la vérité. Et quoique je ne puisse vous proposer aucune méthode d'atteindre la perfection, du moins ce que je vous dirai aura de quoi prévenir une application mal employée.

En vous parlant de la théorie de l'art, je ne la considérerai que dans le rapport qu'elle peut avoir avec la *méthode* de vos études.

Divisant l'apprentissage de la peinture en trois différentes périodes, je m'adresserai à vous comme ayant déjà rempli la première, laquelle est bornée aux principes élémentaires, et comprend la facilité de dessiner tous les objets qui se présenent, une certaine habileté à employer les couleurs, et une connaissance des règles les plus simples et les plus générales de la composition.

Ce premier degré d'avancement est en peinture ce que la grammaire est en littérature : une préparation générale, quel que soit le genre auquel l'élève voudra s'appliquer dans la suite. C'est avec raison que le talent de dessiner, de modeler et d'employer les couleurs, est appelé le langage de l'art; et dans ce langage les honneurs que vous venez de recevoir sont la preuve que vous avez déjà fait de considérables progrès.

Lorsque l'artiste est une fois instruit à s'exprimer assez correctement, il lui faut s'efforcer de trouver des sujets, d'amasser des idées propres à être combinées et variées suivant l'occasion.

Il est alors dans la seconde période de ses études, dans laquelle son devoir est de s'informer de tout ce qu'on a connu et fait jusqu'à lui. N'ayant reçu jusque-là les instructions que d'un maître seul, il faut maintenant qu'il prenne pour maître l'art lui-même. Il faut qu'il ouvre son esprit à des conceptions plus sublimes et à des leçons plus générales. Toutes les perfections éparses dans les ouvrages de différents peintres seront désormais rassemblées dans une seule idée générale destinée à régler son goût et à agrandir son imagination.

Avec cette variété de modèles devant lui, il échappera aux inconvénients de cette pauvreté de conception que donne la superstition d'un seul maître, et cessera de suivre celui qu'il préfère dans les parties où il cesse d'exceller. Cette époque est cependant encore un temps de sujétion et de discipline. Quoique ce ne soit plus pour l'élève le temps de s'asservir aveuglément à une autorité unique, jouissant de l'avantage d'en consulter plusieurs, cependant il doit craindre encore de se confier à son propre jugement, et de s'aventurer dans un

sentier où la trace de quelque maître ancien ne se rencontrerait pas pour lui servir de guide.

Dans la troisième et dernière période enfin, l'élève se trouve affranchi de toute autorité étrangère qu'il ne croit pas fondée sur la raison. Confiant désormais dans son jugement, il considère et distingue les différents principes d'où viennent diverses espèces de beautés. Dans la période précédente, il n'a cherché qu'à connaître et à recomposer l'idée de la perfection de tout ce qu'il y a d'excellence au monde ; ce qu'il apprend dans celle-ci, c'est le discernement : discernement des genres de perfection incompatibles, qui ne s'obtient qu'au prix de l'examen le plus attentif et des recherches les plus délicates.

Dès ce moment il peut se regarder comme placé au même rang que les maîtres auxquels il obéissait jusqu'alors, et comme exerçant une espèce de souveraineté sur les règles qui l'avaient dirigé. Désormais déchargé du soin de comparer les productions de l'art entre elles, fixant sur l'art lui-même son examen et le comparant à la nature, il corrige ce qui est mal, supplée ce qui manque, et par sa propre observation, ajoute à ce que l'art avait fait avant lui, par l'industrie de ses prédécesseurs, de pas vers la perfection. Comme il a bien établi son jugement, qu'il a meublé sa mémoire, il peut essayer sans crainte la force de son imagination. Le génie qu'une pareille discipline a formé peut s'abandonner sans dommage à toutes les chaleurs de l'enthousiasme, risquer sa course jusqu'aux confins de la plus folle témérité. Le sérieux contracté dans les longs entretiens qu'il a eus avec les plus grands esprits, ne manquera pas de se faire sentir dans tout ce qu'il entreprendra ; et, au milieu de ceux qui l'auront instruit, il paraîtra non plus en imitateur, mais en rival.

Voilà les différentes périodes de l'art. Mais, comme je m'adresse particulièrement aux élèves qui viennent d'être récompensés pour avoir passé par la première, je ne puis supposer qu'ils aient besoin de mon secours dans les études préparatoires. Je ne chercherai par conséquent qu'à diriger vos vues vers une perfection dont vous êtes encore éloignés, et à vous

montrer la route la plus facile pour y parvenir. De cela je parlerai dans les limites qu'exige le respect des droits de vos professeurs, évitant d'anticiper les préceptes qu'il leur appartient de vous donner et qu'il est de votre devoir de comprendre.

C'est une vérité incontestable, que chaque homme doit employer une grande partie de sa vie à rassembler des matériaux propres à exercer son génie. L'invention, à strictement parler, n'est presque pas autre chose qu'une combinaison nouvelle des images qu'on a rassemblées et qu'on a confiées à la mémoire. Rien ne saurait venir de rien, et celui qui n'a pas fait provision de matériaux ne peut former aucune combinaison.

Un jeune artiste à qui manque la connaissance des essais de ses prédécesseurs, est immanquablement porté à surfaire son propre mérite, à prendre ses promenades les plus insignifiantes pour des excursions d'importance, et les premiers parages venus pour un nouveau monde qu'il vient de découvrir. Si par hasard il passe ses limites ordinaires, il se fait une gloire d'avoir touché des régions depuis longtemps dépassées cependant par ceux qui ont tenu une meilleure route.

Un style original est rarement ce qui distingue les productions de pareils esprits : il n'est pas un seul de leurs succès dans lesquels ils n'aient été devancés ; et, s'il arrive que quelque différence les distingue de leurs prédécesseurs, elle ne consiste que dans des saillies irrégulières et dans des idées puériles. Voilà pourquoi votre pouvoir d'invention sera d'autant plus étendu, que sera plus étendue votre connaissance des maîtres ; et, ce qui paraîtra peut-être un paradoxe, l'originalité de vos conceptions sera en proportion de cette connaissance. Mais la difficulté en cette occasion est de déterminer quels exemples on doit se proposer comme modèles et comme les guides les plus certains.

A peine un jeune artiste est-il arrivé en Italie, que je ne sais combien de peintres de ce pays l'accablent aussitôt de leurs conseils, en même temps qu'ils offrent leurs ouvrages en exemple de la perfection qu'ils recommandent. Cependant un moderne qui se propose en modèle, est légitimement

soupçonné d'ignorer la fin véritable, d'être sans notion de l'objet de l'art qu'il professe. L'étudiant qui suit un tel guide ne s'expose pas seulement à se ralentir, mais à se perdre.

A qui s'en remettra-t-il donc, et qui lui montrera le sentier qui conduit à la perfection ? La réponse est facile. Nul autre que les grands maîtres qui ont tenu avec succès cette route, n'est propre à diriger les autres. Ceux dont les ouvrages ont soutenu l'épreuve des siècles, ont droit à ce respect et à cette vénération auxquels aucun moderne ne peut prétendre. La durée et la solidité de leur réputation suffisent pour nous prouver qu'elle n'a pas reposé sur les fragilités de la mode et du caprice, mais que chaque fibre du cœur humain en faisait le fondement indestructible.

On ne saurait craindre d'étudier trop les productions de ces grands hommes; mais la manière dont il convient de les étudier avec le plus d'avantage, est ici le point d'importance.

Plusieurs, qui n'ont jamais élevé leur esprit à la connaissance de la vraie grandeur de l'art, et qui n'estiment les ouvrages des artistes qu'à proportion de leur excellence dans la partie du mécanisme, pensent que la théorie n'est propre qu'à faire mieux raisonner sur l'art, non à rendre plus habile dans l'exécution. Tout confinés dans la pratique, ils n'apportent d'assiduité qu'à la besogne servile de copier, et croient faire de rapides progrès, lorsqu'ils rendent avec fidélité les plus menus détails d'un tableau favori.

Cette méthode me paraît une des plus ennuyeuses, et j'ajoute une des plus fautives qui soient. Il n'y a pas de grande composition, même de celles qu'on admire le plus, dont on ne puisse dire qu'une grande partie consiste en *lieux communs*. Ceux-ci prennent beaucoup de temps à copier, et procurent peu d'avancement. Copier des tableaux tout entiers est à mes yeux le plus trompeur des exercices. Le jeune artiste se tient content de l'apparence de faire quelque chose ; il tombe dans l'habitude dangereuse de copier sans choisir et d'opérer sans but. Comme cela ne demande aucun effort d'esprit, il s'endort sur son ouvrage, et les facultés d'invention et de composition,

qu'il conviendrait justement de réveiller chez lui, languissent dans l'engourdissement et perdent leur énergie, faute d'exercice.

C'est un fait bien connu de tous ceux qui sont instruits de notre art, que les peintres qui ont employé beaucoup de temps à terminer des copies, sont extrêmement incapables de produire quelque chose d'eux-mêmes.

Supposer que l'enrichissement des talents et la variété d'idées nécessaire au peintre qui veut primer dans son art, peuvent s'acquérir par une froide contemplation de quelques modèles particuliers, est une absurdité pareille à celle qui ferait croire à qui veut être poète, que traduire une tragédie suffit pour apprendre les aspects de la nature, les effets des passions et des événements de la vie.

Le seul fruit qu'on puisse tirer d'une grande habitude de copier, si elle a quelque utilité, semble devoir être la science du coloris ; encore le coloris lui-même ne sera-t-il jamais parfaitement enseigné par la copie servile du modèle qu'on a devant les yeux. Une délicatesse raisonnée de notre œil ne se forme qu'en observant des tableaux bien coloriés avec attention ; et c'est par une recherche attentive et un examen minutieux que vous parviendrez à découvrir la manière de placer les couleurs, les artifices du contraste, les glacis, et les autres moyens dont les bons coloristes ont composé le précieux de leurs teintes, et si heureusement imité la nature.

Il faut aussi que je vous avertisse que les anciens tableaux justement célébrés pour leur coloris, sont souvent très changés par la crasse et par le vernis, en sorte qu'il ne faut pas s'étonner si les peintres sans expérience et les jeunes élèves les trouvent inférieurs à leur réputation. Un artiste dont le jugement est mûri par de longues observations, considère plutôt ce que le tableau a été, que ce qu'il est à présent ; il a acquis par l'habitude une faculté d'apercevoir le brillant des teintes au travers du nuage dont il est obscurci. Une exacte imitation de ces ouvrages risque par conséquent d'emplir l'esprit de l'élève d'opinions fausses, de faire de lui un coloriste à sa mode, non moins éloigné des idées de la nature que des

règles de l'art, aussi étranger à la pratique des maîtres qu'à l'aspect réel des objets.

En suivant ces règles et en usant de ces précautions, lorsque vous aurez appris clairement et distinctement à connaître en quoi le bon coloris consiste, vous ne pouvez mieux faire que de recourir à la nature elle-même, qu'on a toujours sous la main, et en comparaison du vrai éclat de laquelle les ouvrages les mieux coloriés sont pâles et faibles.

Cependant, comme l'usage de copier n'est pas tout à fait à rejeter, puisque la partie mécanique de l'art est apprise en partie par là, ne vous attachez du moins qu'à ces parties de choix qui recommandent l'ouvrage à la célébrité. Si sa beauté consiste dans l'effet de l'ensemble, il sera bon de faire de légères esquisses de la machinerie et de l'économie générale. Ces esquisses devront être conservées pour servir de règle à votre style. Au lieu de copier les touches de ces grands maîtres, ne copiez que leurs conceptions. Travaillez à imaginer d'après leurs principes généraux et d'après leur manière de penser ; soyez possédés de leur esprit ; considérez en vous-mêmes comment un Michel-Ange ou un Raphaël auraient traité votre sujet, et figurez-vous que votre ouvrage, quand il sera fini, doit être vu par eux, soumis à leur critique. Essayer seulement de vous figurer cela, ne manquera pas d'augmenter vos forces.

Mais comme l'enthousiasme seul ne peut vous conduire fort loin, je vous recommanderai une pratique qui, en y suppléant d'une part, contribuera peut-être encore plus à votre avancement que n'eussent fait les corrections verbales de ces maîtres eux-mêmes, s'il eût été possible de les recevoir. Ce que j'oserais vous proposer, c'est d'entrer avec eux comme en rivalité, de peindre un sujet du même genre, et d'essayer le pendant du tableau que vous aurez choisi pour modèle. Lorsque votre ouvrage sera fini, placez-le auprès de ce dernier, et comparez attentivement l'un avec l'autre. Alors vous ne verrez pas seulement, vous sentirez vos défauts, bien plus fortement que par des préceptes et par toute autre espèce d'instruction. Les vrais principes de l'art se mêleront avec vos propres con-

ceptions. Ainsi fixées par des objets sensibles, les idées que vous prendrez seront définitives. Pénétrant profondément l'esprit, non seulement elles seront plus justes, mais elles seront plus durables que celles qui ne vous sont présentées qu'en préceptes, et qui sont toujours flottantes, variables et indéterminées.

Il est vrai que cette méthode de comparer ses efforts avec ceux de quelque grand maître, est une tâche dure et mortifiante, et l'on ne consent à s'y soumettre que si l'on est conduit par de grandes vues, et soutenu d'assez de courage pour sacrifier la vanité du moment à la gloire à venir. Quand on a recueilli déjà quelque succès, qu'on n'est pas trop mécontent de soi, il faut non seulement beaucoup de fermeté, mais encore une espèce de désintéressement, pour se présenter devant un tribunal où l'on sait que notre vanité sera humiliée et notre complaisance en nous-même détruite. Pourtant celui qui veut devenir un vrai maître, se trouvera abondamment payé de cette mortification et d'un désappointement passager, par le sentiment intérieur de son avancement, dont le premier degré est de connaître ses fautes. Il aura de plus la satisfaction que chaque découverte qu'il fera, chaque connaissance qu'il acquerra, paraîtront le résultat de sa sagacité, et de cette manière il prendra assez de confiance en lui-même, pour maintenir sa résolution.

Personne n'ignore avec quelle indifférence, partant avec combien peu de fruit, nous recevons l'instruction donnée de force par un autre. Peu d'hommes ont été efficacement instruits, qui n'ont pas été leurs propres maîtres. Par un effet de l'amour que nous portons à la source dont nos connaissances procèdent, nous ne manquons jamais de préférer celles que nous nous sommes données à nous-mêmes. De plus, nous en retirons plus de fruit, parce que l'esprit les reçoit au moment où il est le plus ouvert et le plus avide de les recevoir.

Quant aux tableaux que vous devez choisir pour vos modèles, je voudrais que vous suiviez en cela plutôt le sentiment des gens instruits que le vôtre. Je voudrais que vous choisissiez ceux dont la réputation est établie, plutôt que de

n'écouter que votre fantaisie. Si d'abord vous sentez peu d'admiration pour ces ouvrages, vous trouverez bientôt en les imitant que le monde ne s'est pas trompé sur leur mérite.

Il n'est pas facile de désigner à votre imitation les différentes sortes d'excellence répandues dans les diverses écoles. Peut-être ferai-je d'un essai de ce genre le sujet d'un autre discours. Je me contenterai donc à présent de vous recommander un modèle pour la partie du *style* en peinture, qui est la plus immédiatement nécessaire au jeune peintre. Le style en peinture est, de même qu'en écriture, un pouvoir sur les instruments, soit mots ou couleurs, par lesquels nos idées ou nos sentiments s'expriment. Dans cette partie, Louis Carrache [1] (j'entends dans ses meilleurs ouvrages) me semble approcher le plus près de la perfection. Son clair-obscur est large et sans affectation, son coloris est simple, et cette partie de l'art, maintenue chez lui à son rang, ne distrait pas la moindre partie de l'attention qu'on doit au sujet; joignez à cela l'imposant effet de ce demi-jour qui semble répandu sur ses tableaux, et qui me paraît mieux convenir aux sujets graves et majestueux, que ce brillant plus factice de la lumière du soleil dont le Titien a éclairé ses ouvrages. Tel est mon sentiment, quoique le Tintoret ait proposé le coloris du Titien comme le modèle de la perfection, n'étant pas d'un degré au-dessous du sublime de Michel-Ange [2]; en sorte que si Michel-Ange eût eu le coloris du Titien, ou si le Titien eût eu le dessin de Michel-Ange, le monde aurait vu un peintre parfait.

C'est notre mauvaise chance que les ouvrages de Louis Carrache, que je recommande aux élèves, ne se trouvent pas souvent hors de Bologne. Saint François au milieu de ses Moines [3], la Transfiguration, la Naissance de Saint Jean-Baptiste [4],

1. Il fut le maître d'Augustin et d'Annibal, le vrai chef de l'école de Bologne, et le vrai créateur de son Académie.

2. Il avait écrit au mur de son atelier comme sa devise : « Le dessin de Michel-Ange, le coloris du Titien ».

3. A Saint-Antoine de Bologne, v. p. 325.

4. A Saint-Jean-Baptiste de Bologne, v. p. 328.

la Vocation de Saint Mathieu[1], le Saint Jérôme[2], les peintures à fresques du palais Sampieri[3], sont autant d'ouvrages dignes de l'attention des jeunes artistes, et je pense que ceux qui voyagent feraient bien de réserver plus de temps à la visite de cette ville qu'on n'a eu jusqu'à présent coutume de le faire.

Dans la peinture comme dans les autres arts, il y a beaucoup de maîtres qui promettent la méthode la plus courte et la plus facile d'arriver à la perfection. On a imaginé beaucoup de moyens pour épargner l'application et les difficultés de l'étude; mais qu'on ne se laisse pas aller à l'indolence sur la foi de ces promesses spécieuses. L'excellence n'est promise aux hommes qu'en récompense du travail seul. Il faut sans doute beaucoup de résolution pour persévérer dans l'étude sans la satisfaction de se voir avancer; car les progrès qu'on fait sont comme l'aiguille d'une horloge, qui d'heure en heure approche de son but, mais d'une manière si lente qu'elle échappe à l'observation. La facilité à dessiner, comme celle de jouer d'un instrument, ne peut s'acquérir que par un nombre infini d'actes. A cause de cela, il me paraît inutile de m'étendre sur la nécessité d'une application continuelle, et de vous dire que le crayon ne doit jamais quitter vos mains. Les méthodes d'acquérir cette facilité sont ce qui vous fera le moins défaut. Une que je vous recommande en particulier, c'est qu'en rentrant de l'Académie (où je suppose que vous vous rendez assidûment), vous essayiez de dessiner de mémoire le modèle. A cet égard j'oserai même dire qu'en persévérant dans cette habitude, vous acquerrez la facilité de dessiner correctement le nu sans prendre à cela plus de peine qu'on n'en met à tracer les lettres de l'alphabet avec la plume.

Que cette facilité à dessiner n'est pas chose impossible à acquérir, assez de membres de cette Académie vous en sont une preuve suffisante. Et soyez convaincus que, si cette facilité

1. A la Pinacothèque de Bologne, v. p. 320.

2. A Saint-Martin-Majeur de Bologne, v. p. 328.

3. A Bologne. Louis Carrache y a peint Hercule et Jupiter. Le reste est de ses frères et du Guerchin.

n'est pas acquise dans la jeunesse, vous ne trouverez plus le temps de l'acquérir dans la suite, ou du moins ne le sauriez-vous plus faire qu'aux prix de peines pareilles à celles qu'éprouvent ceux qui apprennent à lire ou à écrire dans leur âge mûr. Mais si je dis que le crayon doit être le compagnon inséparable du jeune peintre, il faut qu'il se rappelle que seule l'habitude du pinceau doit le mener à la perfection. A cause de cela, ce que je voudrais vous inculquer, c'est que, toutes les fois que vous le pourrez, vous peigniez vos études au lieu de les dessiner. Cela vous donnera dans l'emploi des couleurs une si grande facilité, qu'avec le temps elles se disposeront d'elles-mêmes sous votre pinceau, sans que la main qui les applique y prenne garde. Si une opération pouvait nuire à l'autre, cet avis serait sans doute mal placé; mais si le dessin et le coloris sont également des parties de l'art de peindre, et si moyennant un peu d'application on peut acquérir la même facilité à peindre qu'à dessiner sur le papier, je ne vois pas quelle objection on pourrait faire à cette pratique, ni pourquoi l'on serait obligé de faire par parties ce qu'on peut faire tout ensemble.

Si nous jetons les yeux sur les différentes écoles de peinture, et que nous considérions leurs mérites respectifs, nous trouverons que celles qui excellent le plus dans la partie du coloris, ont suivi cette méthode-là. L'école de Venise et l'école Flamande,qui doivent leur plus grande réputation au coloris, ont fourni peu de beaux dessins aux portefeuilles des amateurs. Ceux du Titien, de Paul Véronèse, du Tintoret et des Bassans, sont en général légers et peu arrêtés. Les croquis qu'on a d'eux sur le papier sont aussi rudes que leurs tableaux sont parfaits à l'égard de l'harmonie des couleurs. Le Corrège et le Baroche n'ont laissé que peu ou point de dessins terminés; et dans l'école Flamande, Rubens et Vandyck ont fait presque tous leurs dessins coloriés ou en camaïeu. Il est aussi commun de trouver des études des peintres vénitiens ou flamands sur toile, que des peintres de Rome on de Florence sur papier. Ce n'est pas qu'on ne vende beaucoup de dessins terminés sous les noms de ces maîtres; mais il n'est pas douteux que ces

pièces émanent ou de leurs graveurs, ou de leurs élèves, qui ont copié leurs ouvrages.

J'ai hasardé de vous présenter ces principes, fruits de mon expérience ; mais comme ils s'écartent beaucoup des opinions reçues, je ne les présente pas sans défiance, et suis prêt à les corriger si l'on m'en propose de meilleurs.

Il en est un cependant sur lequel je suis bien sûr de n'encourir de contradiction que de la part des orgueilleux, des ignorants et des paresseux. Je ne crains pas de le répéter : veillez à ne pas être tenu dans une espèce de dépendance de vos qualités naturelles. Si vous avez de grands talents, l'application les perfectionnera; si vous n'avez que de moyennes aptitudes, l'application y suppléera. Il n'est rien à quoi ne puissent atteindre des efforts bien dirigés, et sans ces efforts on n'obtient rien. Sans entrer ici dans la discussion métaphysique de la nature ou essence du génie, j'ose assurer qu'une courageuse assiduité jointe à un désir ardent de l'objet qu'on poursuit, produira des effets pareils à ceux de ce que plusieurs vantent sous le nom de *facultés naturelles*.

Quoiqu'il ne soit pas possible de peindre ou de dessiner en tous endroits et en tout temps, cependant l'esprit peut pourvoir partout et toujours à sa préparation, par la récolte des matériaux qui lui sont propres. Tite-Live et Plutarque nous présentent à propos de Philopœmen, qui fut un des plus grands généraux de l'antiquité, le tableau frappant d'un esprit toujours tendu aux choses de son état, et qui, par cette assiduité, parvient à cette excellence que d'autres attendent en vain toute leur vie de la nature. Je vais citer au long le passage de Tite-Live[1], rien ne se rapportant mieux que ce passage à la pratique que je recommande au peintre, au sculpteur, et à l'architecte.

« Philopœmen avait une adresse et une expérience particulières à choisir le terrain et à conduire une armée, il y avait formé son esprit en temps de paix comme en temps de guerre. Au cours de quelque voyage, s'il arrivait en un endroit dont le

1. Ce texte n'est ni de Tite-Live ni de Plutarque. Machiavel en contient un approchant.

passage était difficile, il considérait à part lui la nature du lieu s'il était seul, et, s'il était en compagnie, il demandait à ses amis ce qu'il faudrait faire en des lieux semblables, au cas que les ennemis s'y présentassent, qu'ils attaquassent de front, ou par derrière, ou de côté. Il pourrait arriver, disait-il, que l'ennemi se présentât en bataille, ou seulement en foule tumultueuse à cause de la nature du lieu. Il considérait donc pendant un moment quel point il occuperait, combien de troupes seraient nécessaires, et de quelles armes il serait utile de se servir ; en quel endroit il mettrait ses chariots, son bagage et la suite de son camp; de quelles forces on aurait besoin pour la garder; s'il continuerait le chemin qu'il aurait pris, ou s'il serait plus avantageux de retourner sur ses pas. De même il se demandait où son camp serait placé avec le plus d'avantage ; combien ses retranchements pourraient avoir d'étendue; d'où il tirerait l'eau, d'où le bois et le fourrage, à quelle heure le lendemain il lèverait le camp ; quel chemin il prendrait comme le plus assuré ; et dans quel ordre il ferait marcher ses troupes. Il avait si bien exercé son esprit depuis son enfance par des méditations semblables, que rien ne pouvait le surprendre dans les occasions, qu'il n'eût envisagé déjà et à quoi il ne fût habitué. »

Je ne puis, en lisant cela, m'empêcher d'imaginer que je vois un jeune peintre d'avenir tout occupé de son art, également vigilant, soit chez lui, soit au dehors, soit dans les rues de la ville, soit aux champs. Chaque objet qu'il voit lui sert de leçon ; il ne regarde la nature entière que relativement à son art, et combine ses beautés ou corrige ses défauts; il examine la contenance des hommes sous l'empire des passions ; souvent ce sont les objets les plus troublés et les plus difformes qui lui fournissent les idées les plus agréables ; des mauvais tableaux mêmes il tire d'utiles remarques; et, comme l'a conseillé Léonard de Vinci[1], il profite des images fantastiques qu'on voit quelquefois dans le feu, ou qui sont ébauchées dans les décrépitudes d'un vieux mur.

1. Traité de la Peinture, ch. XVI.

L'artiste dont l'esprit est ainsi meublé d'idées, et dont la main est exercée par la pratique, travaille avec facilité et promptitude ; tandis que celui qui prétend vous faire croire aux inspirations du génie, ne sait réellement de quelle manière commencer, et n'accouche enfin de ses monstres qu'avec peine et difficulté.

Le peintre instruit de principes solides n'a besoin que de réfléchir mûrement sur le sujet qu'il veut traiter, et toutes les parties mécaniques de l'art suivent sans qu'il ait besoin d'y songer. Convaincu de la difficulté qu'il y a à acquérir ce qu'il possède, on ne le voit pas en faire mystère, si ce n'est des règles qui requièrent une plus délicate application. Inaccessible à la jalousie, il ne trouve pas mauvais que d'autres, qui ne se sont pas donné moins de peine que lui, occupent un rang égal au sien, et comme sa supériorité n'est point fondée sur des tours d'adresse, il ignore les tristes soupçons de ces charlatans que tourmente sans cesse la crainte de voir leurs secrets découverts.

TROISIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 14 décembre 1770

DE L'IMITATION DU MODÈLE. — THÉORIE DE LA NATURE GÉNÉRALE

Messieurs,

Il n'est pas facile de parler comme il faut à un si grand nombre de jeunes peintres différents par l'âge et par le degré d'avancement. L'esprit demande une nourriture appropriée à sa croissance ; les mêmes choses qui ont secondé nos premiers efforts, peuvent n'avoir pour effet que de nous retarder en approchant de la perfection.

Les premiers soins du jeune peintre doivent tendre, comme je l'ai remarqué dans un précédent discours, à acquérir l'adresse mécanique, et ne viser que l'imitation exacte de l'objet qu'il a devant les yeux. Ceux qui ont dépassé les premiers éléments, trouveront peut-être avantage dans l'avis que je leur ai également donné, de faire une étude diligente des ouvrages des grands maîtres nos prédécesseurs ; mais en même temps je me suis efforcé de les mettre en garde contre l'inconvénient qu'il y a à se soumettre à l'autorité d'un seul, quelque excellent maître que ce puisse être. Je vous ai recommandé de ne pas vous priver, par une imitation étroite de sa manière, de la richesse et de la variété de la nature. Maintenant, j'ajouterai que la nature elle-même ne doit pas être copiée avec trop de rigueur. Il y a des beautés dans la nature qui pas-

sent l'imitation au sens vulgaire du mot; et ce sont ces beautés-là que je veux vous indiquer à présent. Les élèves qui, ayant traversé les exercices de pure imitation, se trouvent plus avancés dans l'art, et, sûrs désormais de leur main, ont le loisir d'exercer leur esprit, doivent apprendre qu'un simple copiste de la nature ne produira jamais rien de grand, qu'il n'élèvera jamais les idées, qu'il n'échauffera jamais l'âme du spectateur.

Or c'est à ce but-là que doit tendre l'ambition du véritable peintre : au lieu de chercher à amuser les hommes par une gentillesse d'imitation, il faut qu'il tâche de les perfectionner par la grandeur de ses idées ; au lieu de briguer des éloges en trompant un sens de surface, il doit mériter la renommée en se soumettant les imaginations.

Le principe que j'avance ici, que la perfection de l'art ne consiste point dans une simple imitation, est loin d'être nouveau ou singulier. Il est fondé sur l'opinion de tout ce qu'il y a d'hommes éclairés. Les poètes, les orateurs, et les rhéteurs de l'antiquité ne cessent de confirmer cette proposition, que tous les arts reçoivent leur perfection d'une beauté idéale supérieure à tout ce qu'on trouve dans une nature individuelle. La pratique des peintres et des sculpteurs de leur temps, en particulier celle de Phidias (l'artiste favori de l'antiquité), ne cesse d'être citée chez eux en confirmation de ces idées. Comme si ce qu'ils ont connu de son génie ne pouvait suffire à exprimer l'admiration qu'ils en avaient, ils ont recours à l'enthousiasme poétique ; ils l'appellent une inspiration, un don du ciel. Il supposent que l'artiste s'est élevé aux régions célestes, pour remplir son esprit de l'idée parfaite de la beauté. « Celui, dit Proclus[1], qui prend pour modèle les formes que la nature produit, et qui se borne à les imiter exactement, n'atteindra jamais à la beauté parfaite. Car les productions de la nature sont pleines de disproportion, et demeurent fort au-dessous du vrai type de beauté. Aussi Phidias, lorsqu'il fit son Jupiter[2],

1. Commentaire au Timée, Liv. II, cité par Junius *De Pictura Veterum* (Note de l'auteur.)

2. Dans le temple d'Olympie.

ne copia-t-il aucun objet que la nature lui eût présenté ; mais il envisagea seulement l'image qu'il en avait conçue en esprit d'après la description d'Homère. » Et Cicéron, parlant du même Phidias, dit[1] : « Cet artiste, lorsqu'il fit la figure de Minerve[2] ou de Jupiter, n'avait point en vue quelque modèle que ce fût dont il aurait fait le portrait; mais il y avait dans son esprit, une certaine idée de beauté parfaite, il la contemplait, il la fixait, il réglait sur elle son art et sa main. »

Les modernes ne sont pas moins convaincus que les anciens, de ce pouvoir supérieur de l'art, ni moins sensibles à ses effets. Toutes les langues ont des mots propres destinés à exprimer cette perfection : le *gusto grande* des Italiens, le *beau idéal* des Français, le *great style*, le *genius* et le *taste* des Anglais, ne sont que différentes dénominations de la même chose. C'est cette dignité intellectuelle, disent-ils, qui ennoblit l'art du peintre, qui met une démarcation entre cet art et la pure adresse des mains, et qui enfin produit en un moment ces grands effets auxquels l'éloquence et la poésie n'atteignent qu'à peine avec lenteur et au moyen de la répétition.

Telle est la chaleur avec laquelle les anciens et les modernes parlent de ce divin pouvoir de l'art; mais, ainsi que je l'ai déjà remarqué, l'enthousiasme produit rarement le savoir. Quoique de pareils éloges puissent servir à réveiller l'attention du jeune artiste, et à exciter en lui le désir de courir cette grande carrière, cependant il peut arriver que ce qu'on dit pour l'exciter serve au contraire à le détourner du but. Il examine son propre esprit, et n'y trouve rien de cette inspiration divine dont on lui dit que tant d'autres ont été favorisés. Jamais il ne s'est élancé vers le ciel pour y cueillir des idées nouvelles, tous les avantages qu'il se connaît se réduisent à ceux que donne l'observation et une solidité de jugement. Devant ce grand éclat de langage figuré, étonné de la splendeur de cette admiration, il tombe donc dans le découragement, et désespère d'atteindre un objet qu'il regarde comme placé au-dessus de l'effort des hommes.

1. *Orator*, chap. II.
2. Dans le Parthénon d'Athènes.

Mais en cette occasion comme en plusieurs autres, il faut savoir garder la mesure de l'enthousiasme, en même temps que celle de la raison. Nous ne défendons pas, nous recommandons même cette force d'expressions vives, indispensable pour rendre avec l'énergie convenable le plus parfait effet de l'art ; mais il faut avoir soin aussi de ne pas perdre, dans des termes de vague admiration, les principes vrais qui seuls peuvent servir à asseoir un raisonnement et une pratique.

Il n'est pas facile de définir en quoi consiste le grand style dont on parle, et d'indiquer par des paroles les moyens de l'acquérir, supposé que l'esprit de l'élève soit en état d'y parvenir. Si l'on pouvait enseigner le goût et le génie par des règles, ils ne seraient plus le goût et le génie. Mais quoiqu'il n'y ait point et qu'il ne puisse pas y avoir de règles certaines invariables pour exercer et pour acquérir ces grandes qualités, cependant il est sûr qu'elles opèrent toujours en proportion de l'application que nous mettons à observer la nature, de l'adresse que nous mettons à la choisir, du soin que nous mettons à traiter, à réduire en méthode et à comparer nos observations. Il y a beaucoup de beautés dans notre art qui au premier abord semblent placées hors de la portée des préceptes, et qui néanmoins se laissent facilement réduire en enseignement de pratique. En tout l'expérience fait tout ; mais ce n'est pas à tout le monde que l'expérience profite ; et la plupart des hommes se trompent moins faute de capacité pour trouver l'objet qu'ils recherchent, que faute d'avoir connu lequel ils doivent rechercher. Cette grande perfection idéale, cette beauté, ne doivent pas être cherchées dans le ciel, mais sur la terre. Elles sont autour de nous, à nos côtés. Seulement le pouvoir de découvrir ce qui est difforme dans la nature, ou en d'autres termes de particulier et hors règle, ne s'acquiert que par l'expérience. Toute la beauté et la grandeur de l'art consiste, à mon avis, dans l'aptitude à s'élever au-dessus de toute forme singulière, de toute mode locale, de tout ce qui n'est qu'exception et détail.

Tous les objets que la nature nous propose découvrent à l'examen leurs tares et leurs défauts. Les plus belles formes

ont leurs points faibles, leurs mesquineries, leurs imperfections. Ce n'est pas l'œil du premier venu qui les saisit. Il faut pour cela un œil longuement formé à la contemplation et à la comparaison de ces formes, et qui, par une longue habitude d'observer ce qu'une série d'objets de même espèce ont en commun, a acquis le pouvoir de discerner ce qui manque à chacun pris en particulier. Cette longue et laborieuse comparaison doit être la première étude du peintre qui veut atteindre le grand style. Par ce moyen il acquiert une juste idée des belles formes; il corrige la nature par elle-même, et l'état imparfait de celle-ci par son état plus parfait. Une fois son œil mis en état de distinguer les défauts, superfétations et difformités accidentelles des objets, de leur conformation générale, il compose une idée abstraite de leurs formes plus parfaite qu'aucun original, et, ce qui paraîtra peut-être un paradoxe, il trouve le secret d'un dessin vrai dans la différence même qu'il y a entre ses ouvrages et tous les modèles existants. Cette idée de l'état parfait de la nature, auquel l'artiste donne le nom de beauté idéale, est le grand principe directeur sur lequel les œuvres du génie sont réglées. L'usage de ce simple principe a produit chez Phidias les ouvrages qui ont soulevé tant d'enthousiasme, et la même méthode peut servir à vous, qui avez le courage de suivre la même route, pour obtenir la même réputation.

Voilà l'idée à laquelle on a donné le nom de divine, et qui le mérite sans doute, car on peut dire que, comme un juge suprême, elle préside et domine sur toutes les productions de la nature. En elle habite comme la volonté et l'intention du Créateur, quant à la forme extérieure des êtres vivants. L'homme qui s'est mis une fois en possession de cette idée dans sa perfection, ne peut manquer d'en être échauffé lui-même, et de produire des ouvrages capables d'en réchauffer et d'en ravir les autres.

Donc c'est par une expérience réitérée et par une exacte comparaison entre les objets de la nature, que l'artiste se rend maître de l'idée de cette forme *centrale*, si je puis m'exprimer ainsi, dont les individus ne dévient que pour tomber dans la

difformité. Mais je puis assurer que la recherche de cette forme est longue et pénible ; et je ne connais qu'une seule manière d'en abréger la route, c'est d'étudier avec soin les ouvrages des anciens sculpteurs. Disciples infatigables de l'école de la nature, les anciens ont laissé derrière eux des modèles de cette forme parfaite, que tout artiste rompu à cette contemplation regardera comme les plus beaux. Mais si le travail les a conduits si loin, n'avez-vous pas vous-même à espérer la même récompense du même labeur? L'école où ils se sont instruits nous est ouverte, et la nature ne refuse ses instructions à aucun de ceux qui veulent sérieusement l'écouter.

Cette laborieuse recherche paraîtra, je le sais, inutile à ceux qui s'imaginent que tout peut se faire par une chance heureuse et en vertu d'un génie naturel. Le grand Bacon lui-même a jeté le ridicule sur l'idée de soumettre la proportion à des règles, ou de produire la beauté par le moyen du choix. « On ne saurait décider, dit-il[1], lequel est le plus frivole d'Apelle ou d'Albert Durer, l'un de vouloir faire un personnage suivant des proportions géométriques, l'autre en prenant les meilleures parties de divers visages pour en former un visage parfait. Le peintre, ajoute-t-il, doit faire cela par une espèce de bonheur, et non par des règles. »

Il est peut-être hardi de mettre en question l'opinion d'un aussi grand écrivain et d'un aussi profond penseur que Bacon. Mais il est certain que ce grand homme recherche la brièveté avec excès ; à cause de cela son sens est quelquefois douteux. S'il veut dire que la beauté n'a rien à faire avec les règles, il se trompe. Il y a une règle tirée de la nature en général, qu'on ne peut contredire sans tomber dans la difformité. Quand quelque chose se fait en dehors de cette règle, ce n'est qu'en conséquence de quelque autre règle, qui s'exerce en même temps qu'elle, mais qui ne la contredit pas. Tout ce qui est fait avec certitude est fait d'après quelque principe. Sinon, comment pourrait-on espérer d'y réussir une seconde fois? Si par ce

1. Dans son essai de *la Beauté*. Œuvres complètes, 1765, t. I, p. 505.

mot de bonheur il faut entendre une chose qui tient de la chance et du hasard, ou que l'homme tient de naissance et qu'il n'a pas acquis, je ne saurais être de l'avis de ce grand philosophe. Tout objet qui plaît, ne peut plaire qu'en vertu de quelque principe certain : mais comme les objets qui nous plaisent sont en nombre presque infini, ainsi le principe varie sans fin, et celui qui le découvre, ne le fait pas par bonheur et en vertu d'un hasard heureux, mais à force de soins et d'intelligence.

Quant au principe que j'ai établi, que l'idée de la beauté dans chaque espèce d'êtres est invariable, on objectera peut-être que dans chaque espèce particulière il y a différentes formes centrales, qui sont distinctes les unes des autres, et qui pourtant sont belles incontestablement; que dans la figure humaine, par exemple, la beauté d'Hercule est une beauté, celle du Gladiateur une autre, celle d'Apollon une autre encore : ce qui fait autant d'idées différentes de la beauté.

Voici ma réponse. Je conviens que ces figures sont toutes parfaites dans leur genre, quoique de caractère et de proportion différente; mais aussi bien aucune n'est la représentation d'un individu, elle est la représentation d'une classe. Et comme il y a une forme générale qui, comme j'ai dit, appartient à l'ensemble de la nature humaine, de même dans chacune de ces classes il y a une idée commune et une forme centrale, abstraite des différentes formes individuelles qui appartiennent à cette classe. Ainsi les formes de l'enfance et celles de l'âge viril sont particulières par rapport à l'idée générale de l'homme; cependant il n'y en a pas moins une forme commune de l'enfance, une forme commune de l'âge viril, dont la perfection est d'autant plus grande qu'elle est plus éloignée de toutes les particularités individuelles. Mais je dois de plus ajouter que, quoique les formes les plus parfaites dans chaque division générale de la figure humaine soient idéales et supérieures à toute forme individuelle de cette classe, toutefois aucune de ces formes générales n'offre la plus haute perfection dont la figure humaine soit capable. Elle n'est pas dans

l'Hercule[1], ni dans le Gladiateur[2], ni dans l'Apollon[3], mais dans la forme qui est prise de toutes et qui participe également de l'action vive du Gladiateur, de la délicatesse de l'Apollon, et de la force de muscles de l'Hercule. Car la beauté parfaite d'une espèce doit réunir tous les caractères qui dans cette espèce sont beaux. Elle ne peut pas consister en un seul de ces caractères pris en particulier, à l'exclusion de tous les autres; aucun ne doit prédominer, afin qu'aucun ne fasse défaut.

La connaissance de ces différents caractères, et le talent de les distinguer, sont certainement nécessaires au peintre, qui doit varier ses compositions par des figures de différentes formes et de différentes proportions; quoique jamais il ne doive perdre de vue l'idée générale de la perfection dans chaque genre.

Il y a pareillement une espèce de symétrie ou de proportion qu'on peut regarder comme appartenant à la difformité. Une figure trop maigre ou trop grasse, trop longue ou trop courte, peut néanmoins, en s'écartant de la beauté, conserver une certaine union entre ses différentes parties, d'où naît au profit de ces figures un certain agrément d'ensemble.

Quand une fois une application assidue a mis l'artiste en possession d'une idée claire et distincte de la beauté et de la symétrie, et que les variétés de la nature se sont réduites dans son esprit à une idée abstraite de celle-ci, son premier soin doit être de connaître les vraies façons de la nature, et de les distinguer de ceux de la mode. Car de la même manière et selon les mêmes principes qu'il a acquis la connaissance des formes réelles de nature, différentes de difformités accidentelles, il faut qu'il apprenne à séparer la pure et simple nature de ces airs et de ces attitudes surajoutées, affectées et forcées dont l'éducation moderne l'a chargée.

Le meilleur moyen de vous faire comprendre cela, est peut-

1. L'Hercule Commode au musée Pie-Clémentin.

2. Le Gladiateur combattant, maintenant au Louvre, alors dans la villa Borghèse.

3. Celui du Belvédère.

être de vous rappeler ce que nous a enseigné le professeur d'anatomie[1] touchant la position naturelle et le mouvement des pieds. Il a observé que la manière de les tourner en dehors était contraire aux intentions de la nature, comme on peut voir par la structure des os, et par la faiblesse qui résulte de cette manière de se tenir. A cela nous pouvons joindre l'habitude de porter la tête droite, de faire saillir la poitrine, de marcher les jarrets tendus, et plusieurs autres actions semblables que nous connaissons pour être le résultat de la mode, que la nature n'a jamais avouées, auxquelles il est sûr qu'il a fallu nous plier étant jeunes.

Je n'ai cité qu'un petit nombre de ces exemples, dans lesquels la vanité ou le caprice ont contribué à gauchir et à défigurer la figure humaine ; votre mémoire y pourra ajouter un millier d'autres pratiques mal comprises imposées à l'effet de déguiser la nature, par nos maîtres à danser, nos coiffeurs, nos tailleurs, dans leurs différentes écoles de difformité.

Quelque permission qu'on accorde aux arts d'ornement et de luxe de sacrifier à la mode, il faut l'exclure absolument de l'art de peindre ; ces bâtards du caprice et de la fantaisie ne doivent jamais être reçus pour les vrais enfants de la nature ; il faut que le peintre se dépouille de tout préjugé en faveur de son siècle et de son pays, qu'il méprise tous les costumes qui n'appartiennent qu'au lieu et au moment, et regarde seulement les façons générales qui sont partout et toujours les mêmes, car il adresse ses ouvrages aux hommes de tous les pays et de tous les temps, il demande à la postérité de lui fournir ses spectateurs et dit avec Zeuxis : *In æternitatem pingo*[2].

En négligeant de distinguer les habitudes modernes des façons naturelles du corps, on est conduit à ce style ridicule que quelques peintres ont pratiqué, quand ils ont donné aux héros de la Grèce les airs et les grâces en usage à la cour de Louis XIV : absurdité presque aussi grande que s'ils les avaient habillés à la mode de cette cour.

1. W. Hunter.

2. Rapporté par Plutarque dans le *De Amicorum multitudine*.

Eviter cette erreur et ne point s'écarter de la vraie simplicité de nature, est cependant une tâche plus difficile qu'il ne peut sembler à première vue. Les préjugés auxquels on nous a habitués à l'égard des modes et des coutumes, et qu'on appelle avec raison une seconde nature, rendent trop souvent difficile de distinguer ce qui est naturel de ce qui vient de l'éducation ; ils nous inspirent une préférence en faveur des modes artificielles ; il n'est presque personne qui ne soit sujet à suivre ces préjugés locaux, s'il n'a d'abord rectifié son esprit, et réglé le caprice de ses affections par l'idée éternelle et invariable de la nature.

Ici donc, comme précédemment, ayons recours aux anciens pour nous instruire. Une étude diligente de leurs productions vous rendra capables d'atteindre à la réelle simplicité de la nature ; vous fera remarquer mille choses qui n'auraient pas manqué de vous échapper si vous n'eussiez étudié que la nature. Aussi bien je ne puis m'empêcher de croire qu'à cet égard les anciens avaient la tâche plus facile que les modernes. Ils n'avaient que peu de chose ou rien à désapprendre : leurs mœurs étant comme approchantes de cette précieuse simplicité ; tandis que l'artiste moderne, avant de pénétrer la vérité des choses, est obligé de lever un voile dont la mode du temps les recouvre.

Après avoir poussé jusqu'à ce point nos recherches sur le grand style dans la peinture, si nous supposons que l'artiste a trouvé la vraie idée de la beauté, idée par le moyen de laquelle il peut donner à ses ouvrages un dessin correct et parfait, si nous supposons avec cela qu'il a acquis la connaissance des pures façons de la nature, ce qui lui donne la simplicité, le reste de sa tâche sera peut-être beaucoup moindre qu'on n'imagine communément. La beauté et la simplicité tiennent une place si grande dans la composition d'un grand style, qu'à celui qui les a acquises, il reste peu de chose à apprendre. Cependant n'allons pas oublier qu'il y a une noblesse de conception qui passe tout ce qu'on peut offrir en fait de représentation pure, fût-ce des formes les plus parfaites ; il y a un art d'animer et d'ennoblir les figures par une grandeur intellec-

tuelle, de leur imprimer l'apparence d'une sagesse philosophique ou d'une héroïque vertu. Ceci ne peut être acquis qu'à celui qui a étendu la sphère de son esprit par une variété de connaissances, et qui échauffe son imagination au contact des meilleures productions de la poésie ancienne et moderne.

Une main ainsi exercée et un esprit ainsi instruit ne pourront manquer de porter l'art à un degré de perfection plus haut que tout ce qu'on a pu voir jusqu'à présent dans ce pays. Un tel artiste dédaignera les promenades timides de l'art, qui, quelque lucratives qu'elles soient, ne peuvent jamais lui assurer une réputation durable. Il laissera penser aux peintres ordinaires que les meilleurs tableaux sont ceux qui trompent le mieux l'œil du spectateur. Il laissera ces peintres exposer, à l'exemple du fleuriste et de l'amateur de coquilles, les moindres différences par lesquelles dans une même espèce un objet se distingue de l'autre ; lui cependant, pareil au philosophe, considérera l'abstrait de la nature, et dans chacune de ses figures représentera le caractère de l'espèce.

Si l'art n'avait affaire que de tromper les yeux, il n'y a pas de doute que le peintre des plus petits détails ne fût le plus propre à réussir ; mais ce n'est pas à l'œil, c'est à l'esprit que le peintre de génie souhaite de s'adresser, et il n'y a pas de danger qu'il perde un seul moment à ce qui ne sert qu'à amuser les sens, à partager l'attention et à contrarier le grand dessein qu'il forme de parler au cœur.

Voilà l'ambition que je voudrais exciter en vous ; et le seul objet que je me suis proposé dans tout ce discours, est cette grande et unique idée, qui donne à la peinture sa dignité véritable, qui lui mérite le nom d'art libéral, et l'élève au rang de sœur de la poésie.

Une chose est peut-être arrivée à beaucoup de jeunes étudiants dont l'application était assez grande pour surmonter toutes les difficultés, et dont l'esprit était capable d'embrasser les vues les plus étendues ; c'est que, faute d'avoir été bien dirigés dans le commencement, ils ont consumé leur existence dans les routes médiocres de l'art, sans se douter jamais qu'il y en avait une plus noble. Comme le remarque fort

bien Vasari[1], Albert Durer aurait probablement été un des plus grands peintres de son siècle (et il vivait à une époque privilégiée à cet égard), s'il eût été instruit des grands principes de l'art que ses contemporains entendaient et pratiquaient si bien en Italie. Mais n'ayant par malheur jamais connu d'autre manière que la sienne, nul doute qu'il ne l'ait regardée comme parfaite.

Quant aux divers genres de peinture dont les prétentions ne s'élèvent pas si haut, ils sont nombreux. Il n'y en a pas un qui n'ait son mérite, quoique aucun ne puisse entrer en concurrence avec cette idée universelle et prééminente de l'art. Les peintres qui se sont appliqués à rendre des caractères bas et vulgaires, ceux qui expriment avec exactitude les différentes nuances des passions telles qu'elles ont lieu chez les hommes du commun, comme on en voit dans les ouvrages d'Hogarth, méritent de grands éloges; mais, comme leur génie a été employé à des sujets bas et bornés, les éloges qu'on leur donne doivent être limités de même.

Les bambochades et les querelles de paysans de Téniers, le même genre de sujets chez Brouwer et Ostade sont excellents en leur genre; et leur mérite comme la louange qu'on en fait seront à proportion que, dans ces sujets bornés et dans ces formes particulières, ils auront introduit plus ou moins de l'expression des mêmes passions telles qu'elles se montrent dans la nature prise en général.

Ce même principe peut être appliqué aux batailles du Bourguignon[2] et aux galanteries françaises de Watteau, et même, si l'on s'avance au delà de la représentation des objets animés, aux paysages de Claude Lorrain et aux marines de Vande Velde[3]. Tous ces artistes ont au titre de peintre le même droit en général qu'un satirique, un faiseur d'épigrammes, de sonnets, d'églogues ou de poèmes didactiques ont au titre de poète.

1. Ed. Milanesi, t. V, p. 402.

2. Peintre franc-comtois alors fameux, imité dans le genre des batailles par Parrocel et par Salvator Rosa; de son nom Jacques Courtois, mort en 1676.

3. Guillaume, le premier peintre en ce genre de la Hollande.

Au même rang, et peut-être même avec moins de mérite, se place le genre froid du portrait. Mais une imitation correcte et juste en ce genre a son mérite. Même le peintre de nature morte, dont la plus haute ambition est de représenter en détail tous les objets qui posent pour ses pinceaux, mérite une louange proportionnée à ses effets, parce qu'il n'y a pas de partie de cet art admirable, ornement dans un si haut point de la vie des sociétés polies, qui n'ait son prix et son usage. Toutefois ce n'est pas de ce côté que l'esprit de l'élève doit être dirigé avant tout. Attaché d'abord à de plus hauts objets, si de lui-même et par inclination ou à cause du goût de son temps et de son pays, ou par nécessité, ou par défaut de suffisance dans de plus hautes ambitions, il est obligé de descendre au-dessous, il apportera dans cette sphère inférieure une grandeur de composition et de caractère qui relèvera ses ouvrages beaucoup au-dessus de leur rang naturel.

Un homme peut n'être pas faible, encore qu'il n'ait point assez de force pour manier la massue d'Hercule ; et de plus il est vrai de dire que l'on ne fait pas toujours ce qu'on regarde comme le plus louable, mais ce qu'on juge pouvoir faire le mieux. Dans les genres moyens, plusieurs voies différentes sont ouvertes au peintre; mais comme l'idée de la beauté, de toute nécessité, ne saurait être qu'une, il ne peut y avoir qu'une seule grande manière de peindre ; et c'est le principe qui y conduit que j'ai essayé d'expliquer.

Je serais fâché si ce que je recommande était le moins du monde entendu comme un encouragement à une manière de peindre négligente et indéterminée. Car, quoique le peintre ne doive pas s'arrêter aux différences accidentelles de la nature, il n'en doit pas moins représenter distinctement et avec précision les formes générales des objets. Un contour ferme et bien décidé est un des caractères du grand style en peinture ; et j'ajoute que celui qui possède la connaissance exacte des formes que doit avoir chaque partie de la nature, s'empressera de montrer cette connaissance avec correction et précision dans tous ses ouvrages.

Je conclus. Mon dessein a été de réduire l'idée de la beauté

à des principes généraux ; et j'ai eu le plaisir de voir que le professeur de peinture[1] a suivi la même méthode, en vous montrant que l'artifice du contraste n'est fondé que sur un seul principe. Je suis convaincu que c'est là l'unique moyen d'avancer la science, et de soulager l'esprit d'un amas confus d'observations contradictoires, qui ne font qu'embarrasser l'élève, s'il entreprend de les comparer, ou l'égarer s'il se livre absolument à leur autorité ; les ramasser dans un principe général est le seul moyen de mettre en repos un esprit curieux, et de satisfaire à ses besoins.

1. Ed. Penny.

QUATRIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 11 *décembre* 1771

DU GRAND STYLE ET D'UN STYLE DÉCORATIF FONDÉ SUR UNE IDÉE MOINS GÉNÉRALE DE LA NATURE

Messieurs,

Le mérite et le rang de chaque art est en proportion de l'effort d'esprit qu'il demande, ou du degré de plaisir qu'il donne à l'esprit. Selon qu'on observe plus ou moins ce principe, notre profession est estimée soit un art libéral, soit un métier mécanique. Entre les mains de l'un elle élève les plus grandes prétentions et s'adresse aux plus nobles facultés ; entre les mains d'un autre elle est réduite à une matière de pur ornement, et la fonction du peintre descend aux proportions modestes d'un embellissement de nos appartements.

Cet effort de l'esprit, unique circonstance qui véritablement ennoblisse notre art, fait la grande différence qu'il y a entre l'école Romaine et l'école Vénitienne. J'ai observé dans l'un de mes précédents discours qu'une forme parfaite s'obtient en rejetant les détails et en ne retenant que les idées générales ; j'essaierai maintenant de prouver que ce principe, démontré métaphysiquement juste, s'étend à toutes les parties de l'art, qu'il donne le grand style dans l'invention, dans la composition, dans l'expression, et même dans le coloris et dans l'art de draper.

L'invention dans la peinture ne comprend pas l'invention du

sujet, celui-ci étant communément fourni par la poésie ou par l'histoire. Quant au choix, un sujet n'est bon que s'il excite un intérêt général. Il faut que ce soit quelque exemple tantôt d'une vertu magnanime, tantôt d'une souffrance héroïque. Il faut que dans l'action ou dans l'objet, il y ait quelque chose où les hommes soient concernés en général, et dont s'émeuve vivement la sympathie publique.

Rigoureusement parlant, il n'y a pas de sujet dont l'intérêt soit universel; à peine y en a-t-il dont l'intérêt puisse être réputé général; mais il y a des événements et des caractères si universellement connus dans tous les pays où notre art est recherché, qu'on peut les regarder comme propres à notre objet. Tels sont les grands événements de l'histoire et de la fable grecque et romaine, que les études de la jeunesse et la suite des communes lectures rendent familiers et intéressants à tous les peuples de l'Europe, sans qu'ils soient dégradés par un rapprochement avec les mœurs vulgaires d'aucune nation. Tels sont aussi les sujets que fournit l'Écriture Sainte, qui, outre qu'ils sont généralement connus, sont respectables par le rapport qu'ils ont avec notre religion.

Comme il faut que le sujet qu'on choisit soit généralement connu, il n'est pas moins nécessaire qu'il soit tenu libre de tout ce qui partagerait l'attention du spectateur. Quand on vous raconte une histoire, chacun se forme dans l'esprit une idée de l'action et de l'expression des personnages qui y ont part. Le talent de représenter cette imagination sur la toile, est ce qu'on appelle invention chez un peintre. Et comme dans l'idée qu'on se fait ainsi, l'esprit n'entre pas dans tous les petits détails du vêtement, du meuble ou de la scène, de même quand le peintre veut représenter le sujet, il veille à ce que ces circonstances ne frappent pas plus le spectateur qu'elles ne l'ont frappé lui-même quand il a conçu son sujet.

Je suis prêt à convenir que la représentation de quelques détails particuliers a souvent pour effet de donner un air de vérité à un tableau, et d'augmenter beaucoup l'intérêt qu'on y prend. On ne doit pas rejeter tout à fait ces détails; mais s'il y a quelque chose dans l'art qui demande de la délicatesse,

c'est l'économie d'un moyen qui, selon la discrétion qu'on met à le choisir, aide si fort à la vérité, ou rabaisse si fort la grandeur.

Quoi qu'il en soit, l'erreur la plus dangereuse et qu'on commet le plus communément, est du côté d'un excès de détail ; ainsi c'est au défaut dans lequel plus de peintres tombent, qu'il faut qu'on porte le plus d'attention. L'idée générale est l'essentiel du but auquel nous tendons. Toutes les petites choses, quelque parfaites qu'elles soient à leur manière, doivent être sacrifiées sans pitié aux grandes. L'artiste ne se demandera pas quelles sont celles qu'il peut admettre sans trop de blâme ; il ne pensera pas faire assez si celles qu'il admet peuvent y être ; il faut pour son bon renom qu'elles ne puissent pas ne pas y être, que, faute de les avoir représentées, la perfection du tableau eût été manquée.

C'est ainsi qu'en ajoutant au principal groupe un second ou un troisième, et une seconde ou troisième masse de lumière à la principale, il est essentiel de prendre garde que ces actions et ces lumières subordonnées ne contrarient point, soit chacune en particulier, soit toutes ensemble par leur somme, l'action ou la lumière principale : il faut seulement qu'elles fassent partie du tout, qui serait imparfait sans elles. Cette règle peut être appliquée à tous les genres de peinture. Dans le portrait même, la grâce, et j'ose dire la ressemblance, consistent plus à saisir l'air général de la physionomie, que dans une imitation exacte de chaque trait.

De même, il faut que les figures se trouvent placées sur un sol, qu'elles soient drapées, qu'il y ait un fond, qu'il y ait des jours et des ombres ; cependant il ne faut pas qu'aucune de ces parties semble avoir détourné l'attention du peintre ; il faut qu'elles soient ménagées de manière à ne pas s'emparer de celle du spectateur. En faisant l'analyse d'un tableau, nous reconnaissons assez la difficulté qu'il y a eu pour un peintre à ajuster ensemble le fond, les draperies et les masses de lumière ; nous savons qu'une part considérable de la grâce et de l'effet du morceau tient à cela ; mais cet art est si bien caché, même à un œil habile, qu'il ne reste aucune trace de ces parties se-

condaires dans la mémoire, quand on n'a plus le tableau sous les yeux.

Le grand but de l'art est de frapper l'imagination. Le peintre, à cause de cela, doit éviter de montrer les moyens qu'il y emploie ; le spectateur doit seulement en éprouver le résultat. Un artiste ordinaire ne veut pas qu'aucune partie de ses peines soit ignorée du spectateur. Il prend autant de soin de faire apercevoir les parties secondaires de son travail, que le grand artiste en met à les cacher. Dans les ouvrages d'espèce inférieure, tout apparaît comme étudié et chargé ; tout est vanterie et affectation. Les ignorants sortent de voir ces peintures l'admiration à la bouche et le vide dans l'âme.

Mais il ne suffit pas que dans l'invention l'artiste restreigne et tienne au second rang toutes les parties inférieures de son sujet ; il est également nécessaire qu'il s'écarte quelquefois de la vérité historique, en recherchant la grandeur de la composition.

On peut voir par les Cartons de Raphaël [1] à quel point le grand style exige de ses sectateurs une conception et une représentation poétique affranchie du joug étroit des faits. Dans tous les tableaux où le maître a représenté les Apôtres, il les a dessinés avec une grande noblesse, il leur a donné toute la dignité dont la nature humaine est susceptible ; cependant l'Écriture Sainte rapporte expressément qu'ils n'avaient point cette apparence respectable, et saint Paul en particulier dit de lui-même que son apparence était médiocre. On dit qu'Alexandre était petit ; cependant ce n'est pas ainsi qu'un peintre doit le représenter. Agésilas était petit, estropié et de mauvaise mine ; aucun de ses défauts ne doit se montrer dans un tableau dont il est le héros. Je me conforme à l'usage en donnant à ce genre le nom de peinture historique, on devrait l'appeler poétique, et poétique elle est en effet.

Tout ceci n'est pas dénaturer un fait, c'est prendre une liberté poétique permise. Un peintre de portraits conserve la

1. Pour la tenture Vaticane des Actes des Apôtres ; gardés en ce temps-là au château d'Hamptoncourt, aujourd'hui au musée de Kensington.

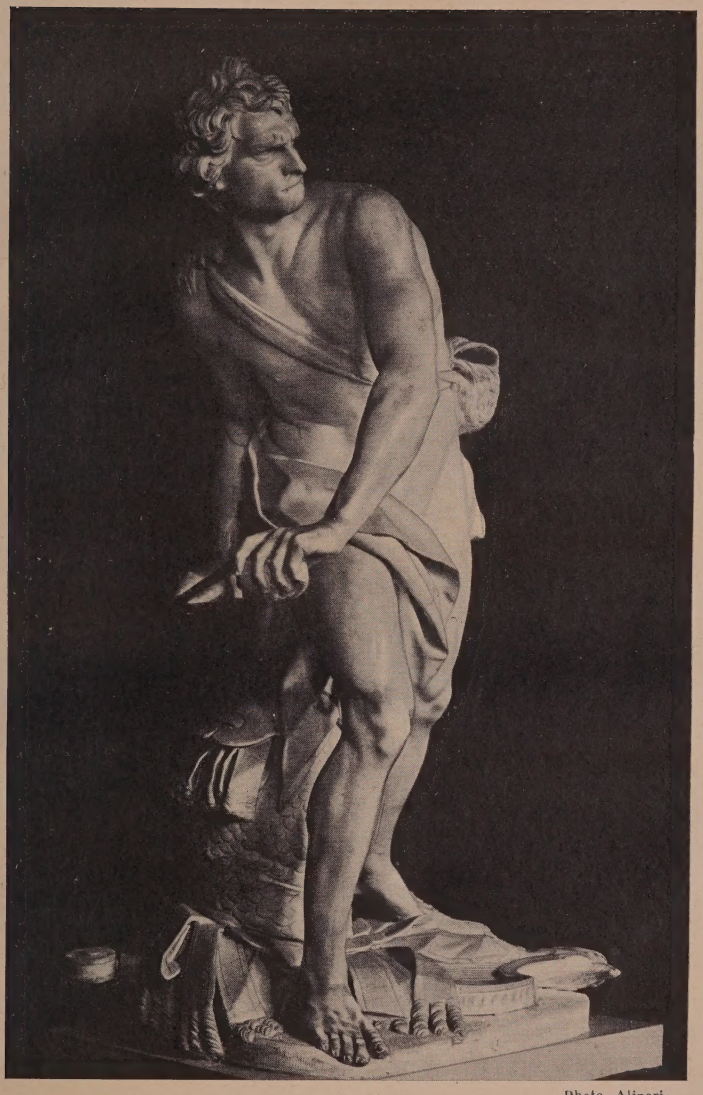


Photo Alinari.

BERNIN. — DAVID COMBATTANT GOLIATH.

(Villa Borghèse à Rome.)

ressemblance individuelle ; un peintre d'histoire montre l'homme en montrant ses actions. Aux impuissances essentielles de son art il faut que le second porte remède. Il ne saurait faire entendre qu'une phrase, il ne représente qu'un seul instant; il ne peut pas, comme fait le poète ou l'historien, s'étendre et inculquer une grande vénération pour le héros ou pour le saint qu'il représente, et nous faire savoir en même temps que le saint était difforme et le héros boiteux. Le peintre n'a pas d'autre moyen de donner une idée de la dignité morale, que d'employer cette apparence extérieure que la grandeur des pensées imprime en général, quoique non pas toujours, à la physionomie, et de supposer cet accord de la figure avec les sentiments et avec la situation, que chacun désire et qui manque quelquefois. Le peintre, qui fait à cet égard tout ce qu'il veut, doit profiter en cela de ce que permet son art, puisqu'il y a du reste tant d'effets de la véritable grandeur qu'il ne peut rendre. Il ne peut pas faire parler son héros en grand homme; ainsi il faut qu'il soit rompu à l'analyse des circonstances dont se compose dans la vie réelle la dignité des apparences.

Ce n'est pas dans l'invention seulement, c'est encore dans l'expression qu'il faut éviter les minuties. Il ne faut donner aux figures que les expressions que produit en général la situation de chacune. Et cela ne suffit point : chaque personnage doit avoir l'expression qu'on voit ordinairement aux personnages de son rang. La joie et la douleur d'un personnage noble ne doivent pas être exprimées de la même manière que les mêmes passions dans un visage vulgaire. D'après ce principe je remarque que le Bernin mérite peut-être quelque censure. Ce sculpteur, admirable à beaucoup d'égards, a donné une expression fort commune à son David[1], qu'il a représenté au moment de lancer la pierre avec sa fronde; afin de le représenter avec plus d'énergie, il lui a fait mordre sa lèvre inférieure. Cette expression est loin d'être une expression générale, plus loin encore d'être une expres-

1. Visible à la Villa Borghèse.

sion noble. Il a pu en voir un ou deux exemples, et il a pris l'accident pour la règle.

Quant au coloris, quoique cette partie de la peinture puisse ne paraître d'abord que purement mécanique, cependant elle a ses règles, et celles-ci fondées sur le principe général qui, dans l'étude du peintre, règle à la fois le grand et le petit. C'est par le coloris qu'un tableau produit son premier effet ; et selon qu'il est obtenu, l'amateur qui se promène dans une galerie, s'arrête ou passe. Pour faire à première vue un effet de grandeur, il faut que le tableau soit débarrassé des petits et futiles accidents de lumière, et d'une trop grande variété de teintes.

La tranquillité et la simplicité doivent régner par tout l'ouvrage, et une largeur de couleur uniforme contribuera beaucoup à cet effet. Le grand effet s'obtient de deux manières différentes, qui paraissent entièrement opposées l'une à l'autre : l'une consiste à réduire les couleurs à un peu moins que le camaïeu, ce qui a été souvent la pratique de l'école de Bologne ; l'autre à user de couleurs vigoureuses et tranchantes, comme nous voyons dans celles de Rome et de Florence ; dans l'un et l'autre cas cependant le principe fondamental est la simplicité. D'une part, rien n'est plus simple que la monotonie, et de l'autre il n'est pas moins certain que le bleu, le rouge et le jaune purs et distincts qu'on voit dans les draperies de l'école Romaine et de l'école Florentine, quoiqu'ils n'offrent pas cette espèce d'harmonie que donnent des teintes variées, rompues et transparentes, ont cet effet de grandeur que nous voulons. Peut-être que ces couleurs pures et distinctes frappent l'esprit avec plus de force, à cause du peu d'union qu'il y a entre elles, comme une musique guerrière, faite pour réveiller les grandes passions de l'âme, tire son effet de passages fortement marqués d'une note à l'autre, tels que ce mode de musique le demande ; au contraire celle qui est destinée à émouvoir des passions plus douces, est composée de tons qui se fondent insensiblement l'un dans l'autre.

Le soin que prend le peintre d'histoire d'éviter les détails des couleurs, il le met aussi à ne point dégrader ses conceptions par une attention minutieuse aux différences de drape-

ries. La variété dans les espèces d'étoffes appartient au style inférieur. Dans le grand style, les étoffes ne sont ni laine, ni toile, ni soie, ni satin, ni velours : c'est de la draperie, ce n'est rien de plus. L'art de jeter les draperies et d'en disposer les plis, fait une partie importante de l'étude du peintre. Les faire seulement ressemblantes à la nature, est une opération mécanique qui ne demande ni génie ni goût ; tandis qu'il faut le jugement le plus exquis pour disposer la draperie de façon que les plis aient entre eux une communication aisée, et qu'ils naissent l'un de l'autre avec cette négligence naturelle qui paraît l'effet du hasard, en même temps qu'ils laissent apercevoir les formes de la figure avec le plus grand avantage.

Carle Maratte assurait que le jet des draperies était un art plus difficile que celui de dessiner la figure même, et qu'il était plus facile d'enseigner le premier que le second : parce qu'on ne pouvait pas donner, disait-il, des règles aussi certaines de la façon de draper que de celle de dessiner correctement les formes. J'ajoute que cela est peut-être une preuve de la préférence qu'on donne toujours à la chose dans laquelle on réussit le mieux; car on dit que Carle Maratte se regardait comme particulièrement habile dans cette partie de l'art. Et cependant son jet de draperie semble trop l'effet de l'artifice pour ne pas mettre ce peintre au-dessous de Raphaël dans cette partie même de l'art qui a le plus contribué à sa réputation.

Tel est le principe fondamental sur lequel nous devons nous conduire dans les branches les plus nobles de l'art. C'est sur ce principe que l'école de Rome, celle de Florence et celle de Bologne, ont fondé leur pratique ; c'est par là qu'elles ont remporté le prix. Ce sont là les trois grandes écoles du monde dans le style épique. Poussin, Lesueur et Lebrun, qui sont les meilleurs peintres de l'école Française, se sont formés sur ces modèles, et partant peuvent être regardés, quoique Français, comme une colonie de l'école Romaine. Après ceux-là, mais dans un genre d'excellence bien différent, nous pouvons placer l'école de Venise en même temps que la Flamande et la Hollandaise, toutes trois professant de renon-

cer aux plus grands desseins de la peinture et recherchant les applaudissements par des qualités inférieures.

Je n'ignore pas que beaucoup me blâmeront de placer les Vénitiens dans cette classe inférieure, et que plusieurs amateurs et non des moins zélés de l'art de peindre trouveront que je les déprime injustement : mais je demande qu'on me comprenne bien. Quoique je ne puisse absolument pas compter cette école dans la catégorie la plus noble, cependant le but qu'elle s'est proposé n'a pas laissé chez elle d'être parfaitement atteint. Seulement, comme l'élégance est tout ce qu'elle recherche, et qu'elle paraît s'appliquer plutôt à fasciner qu'à émouvoir, on ne peut pas regarder comme injurieux pour elle de présenter la méthode qu'elle suit comme bonne seulement pour cette fin-là. N'oublions pas que ce qui relève l'élégance peut dégrader la sublimité. Il y a une simplicité, et je puis dire une sévérité dans la grande manière, qui, je le crains, est comme incompatible avec un style destiné surtout à se faire entendre des sens.

Le Tintoret, Paul Véronèse et d'autres de l'école de Venise, semblent n'avoir peint que dans le dessein d'être admirés pour leur adresse et pour l'habileté de leur pinceau, et pour cette parade de l'art que le grand style, comme je l'ai remarqué plus haut, commande à ses sectateurs de cacher.

A une conférence de l'Académie française de Peinture, à laquelle assistaient Lebrun, Sébastien Bourdon et tous les éminents artistes du temps, un des académiciens demanda le sentiment de la compagnie sur la conduite de Paul Véronèse, qui, malgré la grandeur de sa réputation, avait, contre les règles de l'art, représenté Persée et Andromède [1] avec la principale figure dans l'ombre. On ne donna point de réponse satisfaisante à cette question. Cependant j'oserai dire que, si l'on avait considéré la classe à laquelle appartient l'artiste et qu'on eût bien voulu le juger en tant que peintre décorateur [2], il n'aurait pas été difficile de répondre. Ce

1. En ce temps-là chez le Roi, maintenant au musée de Rennes, n° 10 du catalogue.

2. *Ornamental painter*. Parlant du style plus loin et à mainte reprise, il dit

qui n'est pas dans l'intention ne saurait être dans les effets. Celle de Paul Véronèse n'était que de produire un effet de clair-obscur; il ne pouvait manquer d'y sacrifier tout le reste, et la composition irrégulière de ce tableau convient très bien au style que cet artiste a professé.

Les jeunes esprits sont sujets, il est vrai, à se laisser séduire par cette sorte de style éclatant, et celui des Vénitiens est particulièrement agréable. Chez eux toutes les parties de l'art qui donnent du plaisir aux yeux et charment les sens, ont été cultivées avec soin et portées presque à la perfection. Les facultés que met en exercice la partie mécanique de l'art, ont été appelées le langage du peintre; mais il faut convenir que c'est une pauvre éloquence que celle qui montre seulement que l'orateur sait parler. Les mots doivent être employés comme moyens, non comme fin; le langage est l'instrument, la conviction est l'œuvre.

Convenons donc que ces maîtres possèdent le langage du peintre. Cependant même en cela ne dissimulons pas qu'ils ont montré plus d'abondance que de choix, et plus de richesse que de jugement. Si on considère le peu d'intérêt de leurs sujets, ou le peu d'intérêt tout au moins de la manière dont ils les ont traités, si l'on fait attention au caprice de leur composition, à leurs contrastes violents et affectés dans les figures comme dans le clair-obscur, à la richesse de leurs draperies et en même temps à l'effet mesquin que causent leurs différenciations d'étoffes, si à cela on ajoute leur négligence totale de l'expression; si ensuite on fait réflexion aux inventions et à la science de Michel-Ange, à la simplicité de Raphaël, on verra qu'entre les uns et les autres il ne peut subsister aucune comparaison. Même à l'égard du coloris, si l'on compare la tranquillité et la chasteté du pinceau Bolonais au tumulte et au fracas qui remplissent toutes les parties d'un tableau vénitien, sans que le moindre effort y soit joint pour intéresser les passions, leur talent vanté ne paraîtra plus qu'une agitation sans effet, « une

ornamental style. Jansen traduit par « peintre d'*apparat*, style d'*apparat* ». Ce mot est vague : le vrai sens est « peintre *décorateur*, style *décoratif* », opposé à style *expressif*.

fable contée par un fou, pleine de tapage de fureur et qui ne signifie rien[1] ».

C'est se tromper tout à fait que de croire que le grand style pourrait être heureusement uni au style décoratif, et que la dignité simple, grave, majestueuse de Raphaël pourrait aller avec le brillant et le fracas d'un Paul Véronèse et d'un Tintoret. Les principes par lesquels on arrive à l'une et à l'autre manière, sont si contraires les uns aux autres, que je les regarde comme incompatibles : étant aussi impossible, selon moi, que ces styles existent ensemble, qu'il l'est de réunir en même temps dans l'esprit la plus matérielle sensualité et les idées les plus sublimes.

Les sujets des peintres Vénitiens sont en général de nature à admettre un grand nombre de figures ; comme les banquets, les noces, les processions, les martyres et les miracles. Je suis persuadé que Paul Véronèse, si nous pouvions demander son avis, dirait qu'il n'y a de sujet pour un tableau d'histoire, que celui où peuvent entrer au moins quarante figures ; un plus petit nombre ne pouvant permettre au peintre d'étaler son talent dans la composition, son adresse à disposer et à ménager les masses de lumière et les groupes de figures, à introduire une grande variété de costumes et de caractères orientaux couverts de leurs riches étoffes.

Mais il en est tout autrement avec un élève des écoles de grand style. Annibal Carrache trouvait que douze figures suffisaient pour un sujet ; son idée était qu'un plus grand nombre n'a d'autre effet que d'emplir la toile, le surcroît ne fournissant à l'action principale que de froids spectateurs, ou, pour employer son expression, des *figures à louer*. En outre il est impossible qu'un tableau composé de tant de parties, ait cet effet d'unité d'ensemble indispensable à la grandeur du style. Quoiqu'il soit vrai en géométrie que plusieurs petites parties forment un grand tout, cela n'a pas lieu en fait de goût. Le sublime imprime tout de suite une grande idée dans l'imagination, son effet se produit tout d'un coup ; un

1. Shakespeare dans Macbeth, a. V. sc, 5.

effet d'élégance au contraire peut être produit par la répétition, par l'accumulation de plusieurs petits détails.

Quelque grande différence qu'il y ait à l'égard de la composition entre l'école de Venise et les autres écoles d'Italie, celle qui résulte de leur coloris n'est pas moins considérable. Il faut avouer qu'à cet égard les peintres Vénitiens font preuve d'un talent extraordinaire ; cependant ce talent même ne convient pas au grand style, de la manière dont ils l'ont employé. Leur coloris n'est pas seulement trop brillant, il est, j'oserai dire, trop harmonieux pour produire cette solidité, cette tenue, cette simplicité d'effet que les sujets héroïques demandent, et que seules de simples et graves couleurs peuvent donner à une œuvre. Une autorité confirmera, s'il en est besoin, la précaution avec laquelle on doit étudier le coloris vénitien, quand on veut tenir la grande route de l'histoire; c'est la plus grande autorité de toutes, celle de Michel-Ange. Cet homme merveilleux, après avoir vu un tableau du Titien, dit à Vasari, qui était avec lui, que « le coloris et la manière du Titien lui plaisaient beaucoup » ; mais il ajouta ensuite qu' « il était bien dommage que les peintres Vénitiens n'apprissent pas dans leur jeunesse à dessiner correctement, et qu'ils ne suivissent pas une meilleure *méthode d'étude* [1] ».

On voit par là que, suivant Michel-Ange, les peintres de l'école de Venise, en portant leur principale attention sur le coloris, négligeaient la beauté idéale des formes, ou la convenance de l'expression.

Mais si un tableau du Titien a donné lieu à ce reproche général, avec combien plus de justesse et de sévérité ne tomberait-il pas sur Paul Véronèse et surtout sur le Tintoret! Ici je ne puis me dispenser de citer l'opinion de Vasari [2] sur le style et sur la manière du Tintoret. « De tous les génies extraordinaires, dit-il, qui ont pratiqué l'art de la peinture, il n'y en a point eu de pareil au Tintoret, pour les inventions désordonnées, capricieuses, extravagantes et fantastisques, pour l'impé-

1. Rapporté par Vasari lui-même, éd. Milanesi, t. VII, p. 447. L'auteur a donné le texte italien en note.

2. Ed. Milanesi, t. VI, p. 587. L'auteur a donné le texte italien en note.

tuosité furieuse et l'audace de son exécution ; ses idées singulières outrent l'extravagance, et ses ouvrages paraissent le produit du hasard, plutôt que le fruit d'un dessein formé ; comme s'il avait voulu convaincre le monde que l'art n'est qu'une futilité, et qu'on y peut atteindre sans peine. »

Quant à moi, quand je parle des peintres Vénitiens, je veux bien qu'on sache que je n'ai en vue que Paul Véronèse et le Tintoret, non pas le Titien ; car quoique son style ne soit pas aussi pur que celui de plusieurs autres maîtres de l'Italie, il y a cependant chez lui une espèce de dignité sénatoriale, qui, quoique mal venue dans ses imitateurs, paraît extrêmement convenir à lui. Ses portraits seuls, par le caractère simple et noble qu'il leur a donné, lui mériteront toujours la plus grande considération, et en effet chacun convient qu'il est au premier rang dans cette branche de l'art.

Ce n'est donc pas contre le Titien que je vous conseille de vous mettre en garde, mais contre les qualités séduisantes des deux autres. On peut dire de ces deux maîtres qu'ils ont épuisé toutes les fleurs de l'éloquence pour débaucher la jeunesse et l'inexpérience ; et c'est certainement à eux qu'il faut s'en prendre, si les connaisseurs et les protecteurs de l'art ont détourné leur attention, ainsi que les artistes eux-mêmes, de ces beautés sublimes dont l'art est susceptible, et qu'on doit attendre et réclamer de toutes les grandes productions. Par eux, par leurs imitateurs, un style purement décoratif s'est répandu par toute l'Europe : Rubens l'a porté en Flandre, Vouet en France, et Lucas Giordano en Espagne et à Naples.

L'école de Venise est certainement la plus brillante de toutes celles qui ne visent qu'à l'élégance, et ce n'est pas sans raison que les meilleurs ouvrages de cette école de second rang sont prisés au-dessus de ceux du second ordre des écoles qui sont au-dessus d'elle : car toute peinture est de prix quand, avec un caractère déterminé, elle a l'excellence dans son genre ; mais il ne faut pas que les jeunes artistes se laissent éblouir par cet éclat, au point de vouloir imiter ce qui pourrait à la fin les détourner de la perfection. On a souvent entendu dire à

Poussin, dont l'œil était constamment fixé sur le sublime, « que cette application singulière (au coloris) n'était qu'un obstacle pour empêcher de parvenir au véritable but de la peinture, et que celui qui s'attache au principal acquiert par la pratique une assez belle manière de peindre [1] ».

Quoiqu'il faille convenir qu'un bel accord des couleurs, le brillant des teintes, une douce gradation de l'une à l'autre, offrent à l'œil ce qu'un concert de sons harmonieux offre à l'oreille, il est nécessaire de se rappeler que le plaisir des yeux n'est pas toute la peinture. Un mérite de ce genre, quoique fort à sa place là où on ne vise qu'à l'élégance, est faible et mérite peu d'estime quand l'ouvrage aspire à la grandeur et à la sublimité.

Les mêmes raisons que j'ai alléguées pour montrer qu'un mélange du style vénitien ne saurait perfectionner le grand style, servira relativement à l'école Flamande et à la Hollandaise. Et de fait, l'école Flamande, dont Rubens est le chef, a été formée sur celle de Venise. Comme les Vénitiens, Rubens a pris trop indifféremment ses modèles dans les gens qu'il avait sous la main ; mais il faut convenir, en faveur de l'école de Venise, que Rubens est encore moins châtié, et qu'il a porté au plus grand excès tous leurs défauts. Aussi bien, dans l'école Vénitienne même, dont les peintres errent tous par la même cause, il y a de la différence dans les effets. Celle qu'il y a entre Paul Véronèse et Bassan, ne paraît consister en autre chose sinon que le premier a introduit des gentilshommes dans ses peintures, et le second des paysans du district de Bassano, auxquels il a donné les noms de patriarches et de prophètes.

Les peintres Hollandais tiennent encore plus du lieu. Leurs tableaux d'histoire ne sont à proprement parler que leurs propres portraits ; et soit qu'ils représentent l'intérieur ou l'extérieur de leurs maisons, on y voit toujours les hommes de

1. Paroles dont Philippe de Champaigne attribue le sens à Poussin (Conférence à l'Académie, 12 juin 1672). Reynolds a donné le texte en note. Il traduit « assez belle manière de peindre » par « *reasonably good method of colouring* », qui fait un très bon commentaire. Le texte donné par M. Fontaine (Conférences inédites de l'Académie, p. 13) offre des variantes.

leur nation dans les occupations du pays, soit à travailler, soit à boire, soit à jouer ou à se battre. Tant s'en faut que les détails des tableaux de cette espèce donnent une idée générale de la vie de l'homme ; au contraire on y voit toutes les menues particularités d'une nation dont les mœurs diffèrent en divers points du reste de l'espèce humaine. Ne leur refusons pas pourtant leur part d'un éloge plus modeste. Les peintres de cette école sont excellents dans leur genre ; ils deviennent seulement ridicules quand ils se prennent à l'histoire avec leurs principes ravalés, et qu'ils dégradent de grands sujets par la trivialité des caractères qu'ils peignent.

Une certaine adresse inférieure, une certaine faculté mécanique extraordinaire, c'est apparemment de quoi ils ambitionnent d'être loués. Ainsi nous voyons que cette école est seule à représenter la lumière d'une chandelle, non telle qu'elle se montre à nous de nuit, mais rouge et telle qu'elle éclairerait les objets pendant le jour. De tels artifices, pardonnables dans un style où l'on ne cherche que de petits effets, ne peuvent être excusés dans le grand style, où l'attention ne doit jamais être distraite par des bagatelles, mais être entièrement occupée par le sujet même.

Les mêmes principes locaux qui caractérisent l'école Hollandaise, s'étendent jusqu'à ses tableaux de paysage ; et Rubens lui-même, qui a peint beaucoup de paysages, a quelquefois péché par là. Leurs productions en ce genre sont, je crois, toujours la représentation d'un certain endroit, et chacun dans son genre est une façon de portrait très fidèle, mais très localisé.

Claude Lorrain était convaincu au contraire que de prendre la nature comme on la trouve engendre rarement la beauté. Ses paysages sont un composé de diverses esquisses qu'il avait faites auparavant de divers beaux sites et points de vue. De son côté Rubens a corrigé dans quelque mesure le reproche auquel il est sujet ; il a cherché à relever et à animer ses paysages, autrement dénués d'intérêt, en y introduisant un arc-en-ciel, une tempête, ou quelque accident singulier de lumière. On ne peut douter que la manière de Claude Lorrain doive être préférée en ce qui regarde le choix, par les peintres paysagistes, à

celle de l'école Flamande et de la Hollandaise ; puisque la vérité de cette manière est fondée sur le même principe grâce auquel le peintre d'histoire obtient la perfection des formes; mais il n'est pas aisé de décider si le peintre paysagiste a le droit d'aller jusqu'à rejeter ce que les peintres appellent accidents de la nature. Il est certain que Claude Lorrain s'est rarement, peut-être faut-il dire jamais, servi de ces accidents ; soit parce qu'il pensait que ces détails ne s'accordent pas avec le style de la nature prise en général qu'il professait, soit parce qu'il craignait qu'en fixant trop l'attention, ils ne détruisissent cette tranquillité et ce repos regardés chez lui comme nécessaires à cette espèce de peinture.

Pareillement un peintre de portraits, quand il veut traiter l'histoire, court risque de se livrer trop au détail, s'il ne se tient pas bien sur ses gardes. Les têtes de ses figures d'histoire ressemblent trop souvent à des portraits ; comme on voit que c'était la coutume parmi ces anciens peintres à qui nous devons la renaissance de l'art[1], avant que les idées générales fussent pratiquées et comprises. Un peintre d'histoire peint l'homme en général ; un peintre de portraits un homme particulier, partant un modèle défectueux.

Ainsi une pratique habituelle des moindres exercices de l'art, empêche beaucoup de peintres d'atteindre les plus grands. Mais ceux qui marchent dans ces routes plus modestes, n'ignorent pas que moins le sujet qu'ils traitent a de dignité naturelle, plus les petites ressources décoratives sont nécessaires à son embellissement. Il serait ridicule à un peintre de genre, de portrait, de paysages, d'animaux, ou de nature morte, de dire qu'il a voulu se passer de ces qualités, qui ont valu une si grande réputation aux écoles du second ordre. La beauté du coloris et l'économie heureuse du clair-obscur sont des nécessités essentielles de son travail borné. Si nous continuons de descendre l'échelle des genres, que sera le peintre de fruits et de fleurs sans un coloris parfait, et sans ce que les peintres appellent le faire ; c'est-à-dire une légèreté

1. Les prédécesseurs de Raphaël.

de pinceau qui suppose beaucoup de pratique et donne l'apparence de la facilité ? Quelques-uns de ceux qui sont ici se souviennent, j'en suis sûr, d'un peintre de fleurs[1] qui se vantait de ne point travailler pour la foule : le goût italien seul était ce qu'il professait, et méprisant la multitude, il en appelait hardiment à l'élite quant à l'admiration qu'il méritait. Son idée du goût italien était de peindre aussi noir et aussi sale qu'il pouvait, et de laisser le brillant et la fraîcheur des couleurs à ceux qui aimaient mieux gagner de l'argent qu'être immortels. L'effet fut tel qu'on pouvait le prévoir. Car ces petits avantages sont essentiels ici, et sans ce mérite, l'ouvrage du peintre ne durera pas même autant que les objets qu'il représente.

Ce que je viens d'avancer a de qnoi nous convaincre qu'il y a deux styles différents dans la peinture d'histoire : le grand style et le style brillant ou décoratif.

Le grand style se soutient par lui-même, et ne demande ou même ne permet pas l'addition des beautés inférieures. Le style décoratif a aussi son mérite particulier. Et quoiqu'il ne soit pas impossible de rassembler ces deux styles dans une espèce de style composite, il ne faut pas s'attendre que ce troisième égale seulement l'un des deux autres. L'un et l'autre style ont du mérite, et l'un et l'autre peuvent être excellents dans leur rang, pourvu que leur essence soit gardée, et que les idées particulières de la nature n'y soient pas confondues avec les générales. Le moindre des styles compris dans ces catégories est encore difficile à atteindre, et comme la première place était déjà occupée par les grands maîtres dans chacune d'elles, quelques-uns de ceux qui les ont suivis trouvèrent qu'il n'y en avait plus pour eux ; sous l'aiguillon de l'ambition et par amour de la nouveauté, cherchant en même temps sans doute à prendre le chemin le plus court, ils tâchèrent de se faire une place entre deux. Ils y sont parvenus en formant une union des différents ordres. Mais de même que le style

1. M. Fry propose de reconnaître ici Cooper, mentionné par Walpole (*Anecdotes of painting*, éd. de 1786, t. IV, p. 110), comme peintre de fruits et de fleurs dans la manière du Caravage, mort en 1743.

majestueux et sévère souffrait d'une union avec le style fleuri, de même le style décoratif de Venise était à quelques égards dénaturé par la simplicité qu'on voulait y introduire.

On peut mettre en fait que le grand style est toujours plus ou moins gâté par les mélanges inférieurs ; mais quant au style du second ordre, il ne laisse pas de faire voir par des exemples qu'on peut l'améliorer en empruntant du grand. C'est ainsi qu'un peintre de portraits qui veut ennoblir son sujet, n'a pas de meilleure ressource que de le rapprocher d'une idée générale. Il omet tous les petits défauts et particularités du visage, et, dans le vêtement, change la mode du jour en un costume d'aspect moins éphémère, qui ne rappelle aucune idée commune à cause de son caractère familier. Mais si l'on considère la ressemblance d'une figure individuelle comme le seul objet à poursuivre, le peintre de portraits sera sujet à perdre plus qu'il ne gagnera à cette dignité prise de la nature générale. C'est une tâche très difficile que d'ennoblir le caractère d'un portrait sans nuire à la ressemblance, laquelle est le premier objet des exigences des personnes qui se font peindre.

Parmi ceux qui ont pratiqué le style composite et qui ont réussi dans cette entreprise périlleuse, le plus en renom est sans doute le Corrège. Son style est fondé sur la grâce et sur l'élégance modernes, auxquelles s'ajoute quelque chose du grand style. Une lumière et un coloris larges, l'idée générale dans les draperies, un contour lié et coulant, tout conspire chez lui à cet effet. Venant après le Corrège (peut-être son égal), le Parmesan a su donner de la majesté aux gentillesses des formes efféminées en les unissant à la simplicité des anciens, en même temps qu'à la grandeur et à la sévérité de Michel-Ange. Il faut cependant convenir que ces deux hommes extraordinaires, en cherchant à donner à leurs œuvres le plus haut degré de la grâce, ont peut-être quelquefois excédé ses limites, et sont tombés dans le plus haïssable des défauts haïssables, l'affectation. C'est le fait des hommes de génie de redouter la froideur et l'insipidité, de ne s'en croire jamais assez loin. C'est le fait

en particulier de ces grands maîtres de la grâce et de l'élégance,

> Dans leur grâce bizarre et leurs bonds téméraires,
> Sûrs d'exciter en nous d'autant plus d'intérêt
> Que plus ils approchaient des parages qu'on haît[1].

Souvent dans leur course hardie, ils côtoient le bord du ridicule ; le spectateur en prend alarme, et en même temps admire leur vigueur et leur intrépidité.

Cependant pardonnons les erreurs du génie. Dans les peintres même les plus vantés, aucun n'en a été absolument exempt ; mais eux-mêmes nous ont mis en mesure, par la bonté de leur pratique générale, de rectifier leurs erreurs soit recherchées, soit accidentelles. Il est certain que les plus grands maîtres même n'ont pas toujours été sur leurs gardes ; et il n'y a peut-être pas de défaut qui ne puisse se couvrir de quelque autorité respectable : mais il ne faut regarder comme parfait que le style où les plus nobles principes sont également observés. Seuls doivent être mis au premier rang les artistes qui ont étendu les limites de l'art, et qui lui ont donné sa plus grande dignité en exposant aux yeux les idées générales de la nature.

Chaque art se règle et s'établit en somme sur un seul principe fondamental. Les ouvrages soit des peintres, soit des poètes, soit des moralistes et des historiens, qui sont bâtis sur les idées générales de la nature, ne périssent jamais ; tandis que ceux dont l'existence est liée à des mœurs particulières, à quelque vue partielle de la nature, ou au changement de la mode, ne sauraient avoir de durée que celle des objets qui les ont mis en cours. Le présent et l'avenir peuvent être considérés comme rivaux ; il faut que celui qui courtise l'un s'attende à être dédaigné de l'autre.

1. Pope, épître sur le Caractère des Femmes, p. 49.

CINQUIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 10 décembre 1772.

MÊME SUJET. — DU CARACTÈRE DANS LE STYLE

Messieurs,

Je continuerai dans ce discours le sujet commencé dans le précédent. Mon intention avait été de vous exhorter à poursuivre les plus grandes perfections de l'art. Mais j'ai peur en ce point particulier de n'avoir pas été compris. Il y a des personnes qui s'imaginent, quand on met à sa place quelqu'une des qualités qu'elles prisent au-dessus des autres, qu'on les méprise absolument. C'est là une fort grande erreur ; car rien ne reçoit au contraire son vrai lustre, que mis à la place qui lui convient. Les choses qui dans leur propre sphère se révèlent les plus dignes d'estime, perdent cette estime et deviennent un objet de dérision, quand, par une espèce de violence, on prétend les porter dans une autre plus élevée ; et de là s'ensuit une double source de désordre : l'une, de tenir une situation qui ne leur est pas naturelle, l'autre, de chasser du premier rang ce qui est d'un trop grand prix pour tenir avec grâce cette position inférieure à laquelle des choses d'un moindre prix seraient bien mieux appropriées.

En un mot, mon conseil est celui-ci : que votre attention principale se porte aux mérites du premier rang. En parvenant à les saisir, et en ne saisissant que cela, vous n'en êtes pas moins dans une première place. On pourra regretter le grand

du temps une generalité humaine - intimité de vie, harmonie brillante du coloris etc - qui confère à leur œuvre la durée -

Il faut que le discours garde un sens profond - il faut que l'artiste parcoive les particularités du réel pour le general - La libération la plus audacieuse fait en fait Schy Raphael, Michel-Ange Poussin.

nombre de beautés qui vous manqueront peut-être, vous pourrez être un peintre très imparfait, mais vous serez du moins un artiste imparfait du premier ordre.

Si, lorsque vous serez parvenu à ce degré, vous pouvez ajouter quelqu'une des qualités subordonnées ou toutes, je voudrais que vous ne les négligeassiez pas. Mais cela demande au moins autant de circonspection et de prudence de votre part, que d'ardeur et d'activité.

Une multiplicité d'objets est sujette à distraire l'esprit ; et cette échelle de perfection, que je voudrais qu'on conservât toujours, court ainsi le plus grand risque d'être bouleversée ou même détruite.

Il y a des beautés qui supportent d'être unies ensemble et qui gagnent même à cette union ; il y en a d'autres dont les natures sont contraires, et l'effort pour les joindre ensemble ne fait que produire une confusion entre des principes disparates. L'effort pour réunir des excellences contraires (en matière de formes par exemple) dans une seule figure, ne peut éviter de produire un monstre, à moins qu'on ne s'enfonce dans l'insipidité, en affaiblissant l'expression et en effaçant tout caractère.

Cette remarque est juste jusqu'à un certain point, relativement aux passions. En voulant conserver la plus parfaite beauté sans la moindre diminution, il est impossible d'exprimer les passions, qui toutes produisent plus ou moins, même sur les plus beaux visages, la contorsion et la difformité.

Le Guide, faute d'avoir su choisir des sujets adaptés à ses idées et à ses facultés, ou, si l'on veut, par l'effort qu'il fait pour conserver la beauté où elle ne peut être conservée, a fort mal réussi à cet égard. Ses figures sont souvent engagées dans des sujets qui demandaient beaucoup d'expression ; cependant sa Judith et Olopherne, sa Salomé avec la tête de Saint Jean-Baptiste [1], son Andromède, et même son Massacre des Innocents [2], n'offrent guère plus d'expression que sa Vénus ornée par les Grâces.

1. Ou Hérodiade, au Palais Corsini à Rome.
2. A la Pinacothèque de Bologne, v. p. 321.

En dépit de l'évidence de ces observations, plusieurs auteurs qui ont écrit sur la peinture, sans en exercer la profession et par conséquent sans savoir ce qu'elle peut et ne peut pas atteindre, ont prodigué des éloges absurdes en faisant la description d'ouvrages qu'ils avaient pris en affection. Ils y trouvent toujours ce qu'ils ont résolu d'y trouver. Ils louent des beautés qui peuvent à peine subsister ensemble; ils aiment surtout à décrire avec beaucoup d'exactitude l'expression de ces passions mixtes[1], qui plus que tout me paraissent au-dessus du pouvoir de l'art.

De cette espèce sont plusieurs dissertations que j'ai lues sur quelques-uns des Cartons et des autres ouvrages de Raphaël, dans lesquelles les critiques ont décrit leurs propres imaginations ; ou sur quelques peintures où ce grand maître, dans le dessein peut-être d'exprimer ces passions qui sont hors du pouvoir de l'art, a, par le vague de son indication, laissé à chacun la possibilité de reconnaître celles qu'il voudrait.

Ce qu'on a fait et ce qu'on peut faire dans l'art est déjà assez difficile, sans qu'il faille que nous soyons mortifiés et découragés à la pensée de ne pouvoir pas exécuter les conceptions d'une imagination romanesque. L'art a ses limites, si l'imagination n'en a point. Comme les anciens, nous pouvons aisément supposer qu'un dieu Jupiter soit doué de toutes les puissances et de toutes les perfections dont les divinités secondaires sont douées séparément; mais quand ils ont employé l'art pour représenter un tel dieu, ils ont réduit son caractère à celui de la seule majesté. Voilà pourquoi Pline, à qui nous avons d'ailleurs de grandes obligations pour les lumières qu'il donne sur les ouvrages des anciens maîtres, se trompe quand il en parle, ce qui lui arrive souvent, dans le style de plusieurs de nos connaisseurs modernes. Il observe[2] que dans une statue de Pâris par Euphranor, on découvrait à la fois trois différents caractères : le juge des déesses, l'amant d'Hélène et le

1. Composées de plusieurs passions différentes et quelquefois contradictoires.

2. *Histoire Naturelle*, liv. XXXIV, chap. VIII (sect. 19). Cette mention paraît prise de l'édition donnée par Falconet (Œuv. comp., t. III, p. 131), qui fait de Pline la même critique.

vainqueur d'Achille. Une statue dans laquelle on chercherait à réunir ainsi la dignité d'un magistrat, les grâces de la jeunesse et la fierté de la valeur, ne pourrait certainement avoir aucun de ces caractères dans un degré éminent.

Je reviens à ma remarque sur le Guide, et maintiens qu'il n'y a pas moins de difficulté que de danger à vouloir concentrer dans un seul sujet des intentions diverses qui, venues de différents points, se meuvent naturellement dans des sens opposés.

Le comble de l'excellence semble être, il est vrai, un assemblage de qualités contraires, mais mêlées de manière qu'aucune partie ne contredise l'autre. Ceux-là seulement qui se sont montrés capables des plus grands progrès dans leur profession, savent combien il est difficile d'y réussir dans tous les arts.

Pour conclure ce que j'ai à dire sur cette partie de mon sujet, que je regarde comme de grande importance, je voudrais qu'il fût bien compris que je n'entends pas décourager les jeunes artistes dans le noble effort d'unir toutes les perfections de l'art ; je veux seulement les avertir qu'outre les difficultés promises à toute grande entreprise, il y en a une en particulier dans le choix des perfections qu'on prétend réunir. Faites donc attention, je vous prie, d'essayer vous-même, quand vous vous trouvez en état de faire cette épreuve, ce que vous pouvez et ce que vous ne pouvez pas faire ; et au lieu de gaspiller vos facultés naturelles à travers le champ immense de la perfection possible, prenez quelque route dans laquelle toutes vos forces puissent s'exercer, de manière que chacun de vous devienne le premier dans son genre. Que si quelqu'un possède un génie assez transcendant, assez puissant, assez souple, pour l'emporter dans les plus hautes régions de l'art et pour soutenir son vol dans les plus basses, en les parcourant toutes avec aisance, naturel et sécurité, celui-là est fait pour donner des exemples et non pour recevoir des leçons.

Et maintenant que j'ai parlé de l'union des diverses espèces de mérites, je vais faire quelques réflexions sur la subordination qui doit être observée entre elles.

Je pense que le style décoratif [1], que je vous ai averti dans mon discours de l'année passée de ne pas considérer comme le premier, peut cependant faire le digne objet de quelque attention de la part de ceux mêmes qui aspirent au grand style, lorsqu'il est mis à propos et réduit à son rang.

Mais l'introduction de ce style aura un bien meilleur effet, si l'on se sert de ses principes pour adoucir la rudesse et relâcher de la rigueur du grand style, que si elle prenait le pas avec des prétentions à une positive et originale excellence. C'est ainsi que Louis Carrache, dont je vous ai autrefois recommandé l'exemple, l'a mis en usage. Il avait étudié à la fois les ouvrages du Corrège et de l'école Vénitienne, et il connaissait les principes auxquels tiennent chez ces maîtres ces effets agréables, qui au premier coup d'œil nous préviennent si fort en leur faveur ; mais il ne prit de chacun que ce qui pouvait embellir, et non prédominer sur la mâle vigueur et l'énergie de style qui forment son caractère particulier.

Puisque je me suis déjà si fort étendu, dans le précédent discours et dans celui-ci, sur les styles et sur les caractères de la peinture, il ne sera pas du tout inutile de joindre quelques réflexions touchant les principes directeurs et les ouvrages principaux de ceux qui ont excellé dans le grand style ; afin de vous acheminer de l'abstraction à la pratique, et de vous rendre sensibles les préceptes par des exemples.

Les principaux ouvrages de l'art moderne sont à fresque, méthode de peindre qui ne permet pas de s'arrêter à des élégances de détail ; cependant ces ouvrages à fresque font le fondement de la célébrité des plus grands maîtres. Tels sont les tableaux de Raphaël et de Michel-Ange au Vatican, auxquels on peut joindre les Cartons [2] de ce dernier ; car, quoique n'étant pas absolument des fresques, cependant ces sortes d'ouvrages rentrent assez bien dans cette dénomination. De la même espèce sont aussi les ouvrages de Jules Romain à Mantoue [3]. Avec ces productions, si elles étaient détruites, péri-

1. Voir p. 68, n. 2.
2. Voir p. 64, note.
3. Principalement au palais du Té.

rait la meilleure partie de la réputation de ces illustres peintres, car on les regarde avec raison comme l'effet du plus grand effort de notre art. C'est donc à ces ouvrages que nous devons donner principalement notre attention pour apprendre les plus hautes perfections de l'art. Quant aux genres inférieurs, comme leur découverte est un point acquis, il sera facile d'atteindre à ces genres et de descendre au second rang qu'ils occupent, quand on possédera le premier.

Raphaël, qu'on met en général à la tête des peintres de la première classe, doit sa réputation, ainsi que je l'ai remarqué, à son excellence dans les plus hautes parties de l'art; aussi ses ouvrages à fresque doivent être les principaux objets de notre attention. Ses tableaux de chevalet sont moins estimés ; car, quoiqu'il ait embelli de plus en plus jusqu'à sa mort ses ouvrages par l'addition de ces ornements d'ordre inférieur qui font tout le mérite de quelques peintres, il n'est cependant jamais parvenu en cela à un degré de perfection qui fasse de lui un modèle à suivre. Jamais il n'a pu se défaire tout à fait de cette sécheresse, je dirai même de cette petite manière, qu'il avait héritée de son maître. Jamais il n'a acquis ce goût délicat dans le coloris, ce clair-obscur large, cet art et cette économie de l'union des clairs aux clairs et des ombres aux ombres, qui fait sortir l'objet du fond avec cette plénitude d'effet qu'on admire si fort chez le Corrège. Lorsqu'il peignait à l'huile, il semble que sa main devenait raide et embarrassée au point de lui faire perdre, avec sa facilité et son esprit, jusqu'à cette correction des formes, si parfaite et si admirable dans ses fresques. Je ne me rappelle pas avoir vu aucun tableau de ce genre de lui (excepté la Transfiguration[1]) où ne se trouvent quelques parties qu'on peut bien dire faiblement dessinées.

Que ce défaut ne soit pas un écueil essentiel à la peinture à l'huile, assez d'exemples chez les peintres modernes en sont la preuve. Louis Carrache, par exemple, a conservé dans ses tableaux à l'huile le même esprit, la même vigueur et la

1. Le célèbre tableau du Vatican, en ce temps-là à Saint-Pierre in Montorio.

même correction qu'il a eu dans la fresque. Remarquez que mon intention n'est pas de faire descendre Raphaël du haut rang qu'il occupe à bon droit ; je le compare ici à lui-même, et je ne trouve pas qu'il soit le même en peinture à l'huile qu'à fresque.

Après les œuvres de Raphaël, celles de Michel-Ange réclament toute l'attention de ceux qui ambitionnent cette plus noble carrière de l'art. Il ne possédait pas tant de belles parties que Raphaël, mais celles qu'il avait étaient du genre le plus sublime. Il ne considérait dans l'art que peu de chose au delà de ce qui s'obtient par la sculpture, c'est à savoir la correction des formes et la vigueur des caractères. On ne doit chercher dans les ouvrages d'un maître que ce qu'il a voulu y mettre : Michel-Ange n'a jamais tâché d'acquérir ces élégances et ces grâces d'ordre inférieur. Vasari dit qu'il n'a peint dans toute sa vie qu'un seul tableau à l'huile, et qu'il prit la résolution de n'en jamais faire un second, disant que c'était là un emploi digne des femmes et des enfants.

Si jamais quelqu'un eut le droit de regarder les petites ressources de l'art comme indignes de son attention, c'est certainement Michel-Ange, et l'on ne doit pas être surpris qu'un génie comme le sien ait méprisé ou ait été empêché d'estimer toutes ces grâces et embellissements de l'art, qui jettent tant de lustre sur les œuvres de plusieurs autres.

D'un autre côté il faut remarquer qu'en même temps que les beautés auxquelles on voudrait qu'il eût fait plus attention, il a rejeté tous les faux ornements qu'une apparence spécieuse a fait recevoir au détriment de l'art chez quelques-uns des peintres les plus estimés. Et j'ose dire que quand ces beautés supérieures seront plus connues et plus étudiées par les artistes et par les patrons de l'art, sa renommée et son crédit augmenteront avec nos connaissances. Son nom jouira alors de la même vénération dont il a joui au siècle éclairé de Léon X, et il est remarquable que la réputation de ce véritablement grand homme a été en décroissant à mesure que l'art lui-même a décliné. Car je dois vous faire remarquer qu'il y a longtemps que l'art décline ; et notre unique espoir de son renouvelle-

ment est dans le sentiment profond que vous aurez de sa décadence. C'est à Michel-Ange que nous devons l'existence même de Raphaël ; c'est à lui que Raphaël doit la grandeur de son style. C'est de lui[1] que Raphaël apprit à élever ses idées et à concevoir ses sujets avec dignité. Le génie de Raphaël, né pour briller et éclairer, aurait pu, comme le feu dans les matières combustibles, demeurer toujours enseveli, s'il n'eût reçu l'étincelle de son contact avec Michel-Ange ; et quoiqu'il n'ait jamais éclaté avec la chaleur et la véhémence de ce dernier, il faut avouer néanmoins qu'il brûla d'une flamme plus pure, plus chaste et plus égale. Notre jugement décide, à tout prendre, en faveur de Raphaël. Ce qui n'empêche pas de convenir que Raphaël ne prend jamais sur l'âme un empire assez fort, un ascendant assez entier pour faire qu'elle ne désire rien de plus et ne ressente plus aucun besoin. Au contraire les meilleurs ouvrages de Michel-Ange font un effet correspondant à ce que Bouchardon disait qu'il éprouvait à la lecture d'Homère ; « toutes ses proportions lui semblaient agrandies, et la nature qui l'environnait semblait réduite à des atomes[2]. »

Si nous mettons ces deux grands artistes en parallèle, nous trouverons que Raphaël eut plus de goût et d'esprit, Michel-Ange plus de génie et d'imagination. L'un a excellé dans la beauté, l'autre dans l'énergie. Michel-Ange tient davantage de l'inspiration poétique, ses idées sont vastes et sublimes, ses personnages appartiennent à un ordre d'êtres supérieurs, ils n'ont rien en eux, rien dans leur attitude, rien dans le style de leurs traits et de leurs formes, qui nous fasse ressouvenir qu'ils sont de la même espèce que nous. L'imagination de Raphaël n'est pas si élevée ; ses figures ne sont pas tellement séparées de notre espèce rapetissée, quoique ses idées soient chastes, nobles et dans une grande conformité avec leur objet. Les ouvrages de Michel-Ange ont un caractère fort,

1. Voir p. 26, note.

2. D'après Voltaire (Questions sur l'Encyclopédie ; art. Épopée). M. de Caylus et M. de Boze rapportaient cette anecdote différemment. Falconet (Œuvres litt., t. II, p. 303) met en doute son origine.

singulier et déterminé ; ils paraissent ne tirer leur source que de son esprit : d'un esprit si riche, si abondant, qu'il n'eut jamais besoin ou paraît dédaigner de recourir à l'aide d'autrui. Les matériaux de Raphaël sont généralement empruntés, quoique la noble architecture dans laquelle il les fait entrer soit son fait. L'excellence de cet homme extraordinaire réside dans la convenance, la beauté et la majesté de ses caractères, sa composition judicieuse, la correction de son dessin, la pureté de son goût, dans la manière adroite avec laquelle il accommode les conceptions des autres aux siennes. Personne ne l'a surpassé dans le jugement qui chez lui préside à l'union de ses observations sur la nature avec l'énergie de Michel-Ange et avec la beauté et la simplicité de l'antique. Si donc on demandait lequel doit tenir le premier rang, de Raphaël ou de Michel-Ange, il faudrait répondre que, si ce rang appartient à celui qui a possédé une combinaison plus étendue de qualités supérieures de l'art, on ne peut douter que Raphaël est le premier ; mais si, comme Longin le croît[1], le sublime, étant la plus haute excellence à laquelle l'esprit humain puisse atteindre, a de quoi racheter l'absence de toute autre beauté et payer pour tous les défauts, alors c'est Michel-Ange qui demande la préférence.

Ces deux hommes extraordinaires ont porté quelques-unes des plus hautes parties de l'art à une plus grande perfection qu'on n'avait sans doute encore jamais fait. On ne les a certainement pas surpassés ni égalés depuis. Plusieurs de leurs successeurs ont été conduits à délaisser cette grande route comme un sentier battu, cherchant à surprendre et à plaire par des choses rares et nouvelles. Quand ce désir de la nouveauté n'a procédé que de paresse ou de caprice, il ne mérite pas d'émouvoir la critique ; mais quand il a été l'effet d'un esprit agissant et d'un génie original, il est toujours frappant, intéressant, jamais insipide.

Tel est le grand style, comme il paraît chez ceux qui l'ont

1. Au *Traité du sublime*, ch. XXVII et XXX. Il est au moins notable que Longin exclut formellement l'art de cette application, n'y retenant que les ouvrages de la nature, dont le discours est un exemple.

possédé dans son plus haut degré : la recherche de la nouveauté, soit dans la conception, soit dans l'interprétation des sujets, n'y a point de place.

Mais il y a un autre style qui, quoique inférieur au premier, ne laisse pas d'avoir beaucoup de mérite, parce qu'il nous fait sentir chez ceux qui l'ont cultivé une imagination vive et forte. Ce style, qu'on peut appeler le style original ou caractéristique, n'ayant que peu de rapport avec aucun modèle emprunté soit de la nature générale, soit de la nature individuelle, ne se soutient que par la constance avec laquelle le peintre se renferme dans les principes qu'il a choisis, dans l'union et l'harmonie parfaite de son dessein. La perfection de chaque style et surtout des styles inférieurs, dépend beaucoup de l'union et de l'harmonie qu'on conserve entre toutes les parties, en sorte qu'elles semblent enchaînées toutes ensemble, comme si le tout venait d'un seul esprit. Il en est des productions des arts comme des caractères des hommes. Les défauts ou les vices de quelques-uns d'entre eux ne semblent pas leur aller mal, quand ils paraissent tenir de la pousse naturelle, et ne faire qu'un avec le reste de leur caractère. La peinture fidèle d'un esprit, même s'il n'est pas de l'espèce la plus élevée, même irrégulier, sauvage et incorrect, pourvu qu'il soit marqué de ce feu et de cette fermeté qui font les œuvres de génie, attirera davantage l'attention et frappera plus qu'une combinaison de qualités mal unies ensemble, ou si l'on peut dire, qu'un ouvrage même qui posséderait tous les genres de mérites, mais dans un degré inférieur.

Un des plus fortement marqués parmi les caractères de ce genre, auquel ne revient pourtant de place que dans les genres inférieurs au grand style, est celui de Salvator Rosa. Il nous donne de la nature une impression particulière, laquelle, quoique dénuée de toute grâce, élégance et simplicité, quoique elle n'ait rien de cette élévation qui appartient au grand style, a néanmoins l'espèce de dignité qui revient à la nature sauvage et sans culture. Mais ce qu'on doit surtout admirer dans cet artiste c'est la parfaite correspondance qu'il a observée entre les sujets qu'il a choisis, et la manière dont il les a traités.

Tout est d'une pièce; ses rochers, ses arbres, ses ciels, jusqu'à son faire, ont le même caractère rude et sauvage dont ses figures sont animées.

On peut opposer au caractère de Salvator Rosa celui de Carle Maratte, qui à mon avis n'a pas une grande vigueur d'esprit ni une grande force originale. Il frappe rarement l'imagination par des beautés supérieures, et ne nous captive pas davantage par le caractère original d'un artiste qui pense pour lui-même. Il a connu et pratiqué toutes les règles de l'art, et d'un mélange de Raphaël, des Carraches et du Guide, il s'est composé un style dont le seul défaut est, en n'ayant point de défauts manifestes, de manquer de toute beauté frappante : les éléments du composé qu'il forme n'étant jamais fondus en un corps homogène, original dans son genre, ou excellent sous aucun point de vue.

Je mentionnerai encore deux autres peintres qui, quoique entièrement dissemblables, ont ceci de commun, qu'ayant été chacun d'accord en tout avec soi-même et possédé un style qui était bien à eux, ils ont par des moyens opposés atteint la même réputation. Les artistes dont je parle sont Rubens et Poussin. Je nomme ici Rubens parce que je le considère comme un exemple très remarquable d'un esprit qui se montre le même dans toutes les différentes parties de l'art. Le tout est à tel point d'une pièce, qu'on ne peut s'empêcher de croire que, si une seule des qualités qu'il avait eût été davantage suivant la perfection, ses ouvrages auraient été moins achevés. Supposons qu'il y ait plus de pureté et de correction dans son dessin, son manque de simplicité dans la composition, dans la couleur, dans la draperie, en serait rendu plus choquant.

Dans sa composition, l'art est trop apparent ; ses figures ont de l'expression, et leurs attitudes ont de l'énergie, mais sans simplicité ni noblesse. Son coloris, qui est la partie dans laquelle il excellait surtout, a néanmoins trop de ce que nous appellerions bigarrure. Il y a par tous ses ouvrages un égal manque de cette délicatesse dans le choix et de cette élégance dans les idées, indispensables dans le genre le plus relevé de l'art, et ce défaut peut être regardé jusqu'à un certain point

comme la cause de l'éclat exceptionnel dont brillent dans ses ouvrages les mérites du genre inférieur. Et le fait est que la facilité avec laquelle il inventait, la richesse de sa composition, l'harmonie abondante et la beauté de son coloris éblouissent à tel point la vue, qu'aussi longtemps qu'on a ses ouvrages devant les yeux, on ne peut s'empêcher de trouver que ses défauts sont amplement rachetés.

En face de ce style fleuri, négligé, libre et incorrect, le style simple, châtié, pur et correct du Poussin, semble former un contraste parfait. Mais quelque opposées que soient leurs manières, ils se sont trouvés d'accord en un point : conservant tous les deux une parfaite correspondance entre toutes les parties de leurs manières respectives, au point qu'on se demande si ce qu'on regarde dans l'une ou dans l'autre comme des défauts, pourrait être changé sans détruire tout l'ensemble.

Poussin avait passé tant de temps dans le commerce et la conversation des statues antiques, qu'on peut dire qu'il les connaissait mieux que les gens qui vivaient sous ses yeux. J'ai souvent pensé qu'il avait poussé cette vénération pour les anciens, jusqu'à souhaiter que ses ouvrages eussent l'air de tableaux antiques. Il est certain qu'il a copié quelques anciennes peintures, et entre autres les Noces qui sont à Rome au palais Aldobrandini[1], que je crois être le meilleur monument de ces âges anciens, qu'on ait trouvé jusqu'ici.

Les ouvrages d'aucun peintre moderne ne tiennent autant de l'air des tableaux anciens que ceux de Poussin. Ses meilleures productions sont d'une sécheresse d'exécution remarquable, qui, quoique on ne doive en aucune sorte la proposer comme un modèle, n'en est pas moins tout à fait en rapport avec cette simplicité antique qui caractérise son style. Comme Polydore de Caravage, il avait tant étudié les anciens, qu'il s'était acquis l'habitude de penser à leur mode, et semble

1. Dites *Noces Aldobrandines*, maintenant dans la bibliothèque du Vatican. Deux copies de ce morceau, l'une au palais Pamphili à Rome, l'autre au musée de Chartres, passent avec apparence pour l'œuvre de Poussin. Je ne sais s'il faut reconnaître dans l'une de ces copies celle (Richardson, t. III, p. 316) que possédait le Cavalier del Pozzo.

avoir connu parfaitement les mouvements et les attitudes qu'ils prenaient en chaque circonstance.

Poussin, dans les derniers temps de sa vie, changea sa manière sèche en une autre beaucoup plus moelleuse et plus riche, et où il y a plus d'accord entre les figures et le fond ; ainsi qu'on le voit par les Sept Sacrements de la galerie du duc d'Orléans [1]. Mais ni ces tableaux, ni aucun de ceux qu'il a peints dans ce goût, ne sont du tout comparables à plusieurs des tableaux dans la manière sèche, que nous possédons en Angleterre.

Les sujets favoris de Poussin ont été les fables anciennes, et aucun peintre n'a jamais eu plus de titres à peindre de pareils sujets, non seulement à cause de la connaissance profonde qu'il avait des cérémonies, coutumes et usages des anciens, mais encore à cause de sa science des divers caractères donnés à leurs figures allégoriques par ceux qui les ont inventées. Quoique Rubens ait montré beaucoup de fantaisie dans ses satyres, ses Silènes et ses faunes, cependant ils ne forment point chez lui cette classe distincte et séparée d'êtres si attentivement mise en scène par les anciens et par Poussin. Il est certain que, lorsqu'on veut représenter de pareils sujets de l'antiquité, il ne faut pas que rien dans le tableau nous fasse penser aux temps modernes. L'esprit est rejeté dans les siècles passés, et rien ne doit se présenter qui soit de nature à rompre cette illusion.

Il semble que Poussin a pensé que le style et le langage dans lesquels ces sortes d'histoires sont racontées, ne perdaient rien à conserver quelque chose de l'ancienne manière de peindre, qui paraît avoir consisté dans une uniformité générale du tout ; de façon que l'esprit était transporté dans l'antiquité, non seulement par le sujet, mais encore par la manière dont il était exécuté.

Si Poussin, à l'imitation des anciens, représente Apollon sur son char sortant du sein de la mer, pour peindre le lever du soleil, s'il personnifie les rivières et les lacs, ces figurations

1. Aujourd'hui à Bridgewater-House, à Londres.

n'ont rien de choquant chez lui : elles semblent en parfait accord avec l'air général du tableau. Au contraire, si les figures qui animent ses ouvrages avaient un air ou une physionomie moderne, s'il ressemblaient à nos paysans, si les draperies rendaient l'aspect du drap ou du satin de nos manufactures, si le paysage offrait l'apparence d'une vue d'aujourd'hui, quel ridicule ne trouverait-on pas dans Apollon représentant le soleil, dans un vieillard ou dans une nymphe avec une urne représentant un lac ou une rivière !

Je ne puis m'empêcher de faire mention ici d'une circonstance de la peinture de portraits, qui pourra servir à confirmer ce que je viens de dire. Lorsqu'on peint un portrait dans le style de l'histoire [1], comme on ne se propose ni un détail rigoureusement exact de la personne, ni une figure purement idéale, il faut que tous les accessoires correspondent à ce propos mêlé. La simplicité antique dans l'air et dans l'attitude, quelque grande admiration qu'on lui voue, est ridicule quand elle est jointe à une figure mise à la moderne. Mon dessein n'est pas d'examiner ici si ce style mixte doit être adopté ou non ; mais si l'on fait tant que de le prendre, il est essentiel qu'il soit complet et tout d'une pièce. Par exemple la différence des étoffes qui font la draperie, doit être marquée à proportion que la tête du portrait s'écarte du caractère idéal. Sans cette union, que j'ai si souvent recommandée, un ouvrage ne peut pas avoir un caractère distinct et déterminé, ce qui est la marque particulière et le signe constant du génie. Mais quand cette union est dans un haut degré, le style ainsi formé entre pour ainsi dire en rivalité avec le style que j'ai dit être le plus grand.

Ainsi, j'ai tracé une esquisse du caractère de Rubens et de celui de Salvator Rosa, comme de deux artistes qui me semblent avoir marqué la plus grande uniformité d'esprit dans tout l'ensemble de leurs ouvrages. Mais nous pouvons joindre à ces deux-là, tous ceux qui sont à la tête d'un genre, et qui

1. Comme l'auteur a fait, se peignant lui-même, dans le genre du portrait de Poussin qui est du Louvre. L'ouvrage est reproduit en tête de ce volume.

ont eu une école d'imitateurs, depuis Michel-Ange jusqu'à Watteau. En résumé, il semble qu'en mettant de côté le style purement décoratif, il y a deux routes différentes entre lesquelles l'élève peut choisir, sans craindre de dégrader la dignité de l'art : la première, c'est de combiner ensemble les excellences du plus haut degré, et d'y joindre des embellissements de la manière la plus avantageuse ; l'autre, de porter une de ces excellences à son comble. Mais ceux qui ne possèdent ni l'une ni l'autre de ces manières, doivent être mis dans la classe de ces hommes dont parle Shakespeare, « gens de nulle remarque et qui ne ressemblent à rien[1] ».

Je vous invite aussi souvent qu'il m'est possible, à vous former sur de grands principes et sur de grands modèles. Votre temps serait perdu dans toute autre recherche. Les ouvrages où l'on n'aperçoit que des réussites d'ordre inférieur doivent être vus, mais ne valent pas d'être étudiés. Il faut les voir, parce que rien ne doit échapper à l'observation d'un peintre, il n'y en a pas d'autre raison.

Il y a un autre avis que je voudrais vous donner. N'ayez pas moins de soin à choisir ceux à qui vous voulez plaire, que ceux que vous voulez imiter. Sans l'amour de la gloire vous ne ferez rien d'excellent ; mais un désir immodéré de plaire vous fera tomber dans des idées communes ; vous dégraderez votre style et vous corromprez entièrement votre goût. Il est certain que le style le moins relevé est le plus populaire, parce qu'il est à portée de l'ignorance, et le vulgaire sera toujours charmé de ce qui ressemble à la nature, au sens étroit et mal formé du mot.

Il serait à souhaiter que cette corruption du goût fût combattue avec cette virile fierté qui animait Euripide, quand il dit aux Athéniens qui critiquaient ses œuvres : « Je ne compose pas mes ouvrages pour que vous me corrigiez, mais pour vous instruire[2]. » Il est vrai qu'il faut être Euripide pour avoir le droit de parler ainsi. Au moins ne peut-on nier que,

1. Premier Henri IV, a. III, sc. II.

2. Rapporté par Valère-Maxime, liv. III, ch. VII, 2e part., par. 1.

lorsqu'un artiste est sûr d'être sur un sol ferme, garanti par l'autorité et par la pratique de ses prédécesseurs les plus célèbres, il est en droit de s'armer de la hardiesse et de l'intrépidité du génie ; à toute force il doit résister aux séductions de la popularité qui l'attire hors du droit chemin, dans les régions des styles communs et faibles.

Je ne fais mention de ceci que parce que nos expositions, cause d'effets admirables par l'aliment qu'elles donnent à l'émulation et l'aiguillon qu'en ressent le génie, ne laissent pas d'avoir aussi une tendance malfaisante, en portant le peintre à rechercher indistinctement les suffrages des foules mélangées qui viennent pour les voir.

L'Atelier de l'Académie de Peinture de Londres

Gravure d'Earlom d'après Zoffany.

SIXIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 10 *décembre* 1774

DERECHEF DE L'IMITATION DES MAITRES, ET DU GÉNIE

Messieurs,

Quand dans mes précédents discours j'ai pris la liberté de vous parler de la méthode de vos études, je ne me suis jamais proposé d'entrer dans un détail minutieux quant à l'art. J'ai toujours laissé ce soin aux divers professeurs qui s'appliquent au succès de cet établissement avec le plus grand honneur pour eux-mêmes, et le plus grand avantage pour les élèves.

L'objet des discours que j'ai prononcés dans cette Académie, a été d'établir certains principes généraux propres à former je crois un goût solide : principes nécessaires pour garder les élèves de ces erreurs auxquelles la fougue de leur âge les entraîne naturellement, et qui ont fait avorter les espérances de tant de générations d'artistes dans les différentes parties de l'Europe. J'ai voulu aussi combattre et détruire ces préjugés qui prévalent particulièrement quand le mécanisme de la peinture est arrivé à sa perfection, et qui, quand ils sont établis, ne peuvent manquer de détruire les plus hautes et les plus précieuses parties de cet art libéral.

Ces deux points ont fait mon principal objet ; ils sont encore autant que jamais le sujet de ma sollicitude ; et s'il m'arrive de me répéter dans mes propos sur cette matière, vous qui savez avec quelle promptitude l'erreur et le préjugé, quand

on les néglige, prennent le pas sur la raison, vous m'excuserez aisément. Tout mon effort ne tend qu'à mettre les mêmes choses dans la plus grande variété de jours possible.

Le sujet de ce discours sera l'imitation, pour autant qu'un peintre y est concerné. Je ne prends pas ici le mot imitation dans le sens le plus étendu ; j'entends seulement celle qui consiste à se donner d'autres maîtres pour modèles, et l'avantage qu'on peut retirer de l'étude de leurs ouvrages.

Ceux qui ont écrit sur la peinture, et qui représentent cet art comme une espèce d'inspiration, comme un don de la nature accordé dès le berceau à certaines personnes privilégiées, s'assurent de dispositions bien plus favorables chez leurs lecteurs et se donnent un air bien plus cavalier et bien plus séduisant, que celui qui prétend examiner froidement s'il n'y a pas des moyens par lesquels l'art s'acquiert, comment l'esprit peut se fortifier et s'agrandir, et quels guides indiqueront le chemin de la perfection.

D'autre part, quand on ignore la cause d'une chose extraordinaire, il est naturel d'être étonné de ses effets et de les considérer comme une espèce d'enchantement. Ceux qui n'ont jamais remarqué le progrès par lequel l'art s'acquiert, qui ne voient que les résultats, résultats d'un travail prolongé et de l'application d'un nombre infini d'actes, répétés d'une infinité de manières, sont sujets à conclure de leur incapacité à faire la même chose tout d'un coup, que l'art n'est pas seulement inaccessible à eux, mais qu'il est accompli par des êtres d'exception favorisés d'un don qui tient de l'inspiration.

Les personnes qui ont voyagé en Orient rapportent que, lorsqu'on demande aux habitants ignorants de ces contrées ce qu'ils savent des ruines restées debout chez eux de quelques magnifiques édifices, témoins mélancoliques de leur ancienne grandeur et de leur science depuis si longtemps perdue, ils ne manquent jamais de répondre que des magiciens les ont bâtis. Un esprit sans culture trouve entre ses facultés et les productions compliquées de l'art, un gouffre absolument impossible à mesurer ; et il se persuade qu'un si grand vide ne peut être franchi que par des moyens surnaturels.

Pour les artistes eux-mêmes, leur intérêt n'est pas de détruire l'erreur de pareils juges, encore qu'ils savent fort bien quels moyens parfaitement naturels leur ont acquis des facultés extraordinaires, et quoique la peinture, art d'imitation essentiellement, rejette cette idée d'inspiration plus peut-être qu'aucun autre art.

C'est pour éviter cet aveu de la vérité peut-être que le soin d'imiter les maîtres, et de fait toute imitation presque, en qui se trouve impliquée une méthode plus régulière et progressive d'atteindre aux fins de la peinture, a toujours fait l'objet d'invectives violentes de la part des auteurs anciens et modernes.

Tout attribuer à un don de nature, ne rien devoir aux autres, est la louange que des hommes qui ne réfléchissent pas beaucoup à ce qu'ils disent, se plaisent à accorder, tantôt aux autres, tantôt à eux-mêmes ; et cette prérogative imaginaire est naturellement rehaussée par une censure hautaine du bas, du stérile, du rampant, du servile imitateur. Il n'est donc pas étonnant que le jeune artiste, effrayé de ces épithètes humiliantes et terribles dont on charge si souvent les pauvres imitateurs, laisse tomber de désespoir ses pinceaux (convaincu comme il est de l'obligation qu'il a aux travaux des autres et du peu qu'il doit à la nature), et considère comme impossible d'acquérir, par l'imitation de quelque maître, ce qu'on lui apprend à regarder comme une matière d'inspiration du ciel.

Il faut passer quelque chose, dans ce qui se dit, aux fantaisies de la rhétorique. Sérieusement parlant, on ne peut supposer que personne veuille exclure l'imitation des autres. Une proposition aussi barbare mériterait à peine une réponse ; car il est évident que, si l'on ne devait point user des avantages offerts par nos prédécesseurs, l'art ne ferait jamais que de commencer et partant se trouverait toujours dans l'enfance ; et l'on sait par expérience que jamais un art n'a été inventé et porté à sa perfection dans le même temps.

Mais pour nous réduire entièrement à la modération et à la raison, qu'on veuille bien observer qu'un peintre doit non seulement de toute nécessité être un imitateur des œuvres de la nature, ce qui suffit pour écarter cette chimère de l'inspiration ;

mais que d'une nécessité pareille il faut qu'il imite les ouvrages des autres peintres. Ceci pourra paraître plus humiliant encore, mais il est également vrai; et personne, quoi qu'on veuille supposer, ne peut devenir artiste d'une autre manière.

Cependant ceux qui semblent plus modérés et plus raisonnables, accordent que notre étude doit commencer par l'imitation ; mais ils ajoutent que nous ne devons faire usage des idées de nos prédécesseurs qu'aussi longtemps que nous ne sommes pas capables de penser par nous-mêmes. Ils tiennent que l'imitation est aussi nuisible à l'élève déjà avancé dans son art, qu'elle est avantageuse au commençant.

Quant à moi, j'avoue que je ne suis pas seulement disposé à soutenir la nécessité de l'imitation dans les débuts; je suis d'avis que l'étude des autres maîtres, que j'entends ici par imitation, peut être continuée jusqu'à la fin de la vie sans aucun des inconvénients dont on la charge, d'affaiblir l'esprit, ou de s'opposer à ce que nos ouvrages reçoivent cet air original qu'ils doivent avoir.

Je suis au contraire persuadé que ce n'est que par l'imitation qu'on parvient à la vérité et même à l'originalité dans l'invention. Je dis plus : le génie même ou du moins ce qui porte communément ce nom, est enfant de l'imitation. Mais comme cela paraît justement le contraire de l'opinion généralement reçue, il est nécessaire que j'explique mon idée avant de la défendre.

Par génie on prétend faire entendre une faculté de produire des beautés qui échappent aux règles de l'art; faculté que nuls préceptes ne sauraient enseigner, nulle application acquérir.

Cette idée de l'impossibilité d'acquérir les beautés propres aux œuvres de génie, ferait croire que l'idée qu'on se fait du génie est quelque chose de plus déterminé qu'elle n'est, elle ferait croire qu'on est toujours d'accord et qu'on l'a toujours été sur ce qu'il faut considérer comme la marque caractéristique du génie. La vérité est que le degré d'excellence qui dénote le génie, est différent en différents temps et en différents lieux ;

de cela je tire la preuve des diverses opinions que les hommes se sont successivement formées à cet égard.

Quand les arts étaient dans l'enfance, le simple talent de dessiner la ressemblance de quelque objet était regardé comme un des plus grands efforts du génie. Les gens du peuple, ignorants des principes de l'art, tiennent encore tous les jours le même langage. Mais lorsqu'on se fut aperçu que tout homme pouvait apprendre à en faire autant et bien davantage, seulement en observant certains préceptes, le nom de génie changea d'application et ne fut plus accordé qu'à celui qui savait donner aux objets leur caractère particulier, qui avait l'invention, l'expression, la grâce, la dignité, en un mot ces qualités ou ces mérites pour l'enseignement desquels il n'y avait point encore de règles connues et promulguées.

Personne de nous ne doute que la beauté des formes, l'expression des passions, la composition d'un sujet, même l'art de donner un air général de grandeur à un ouvrage, sont maintenant l'objet de règles parfaitement établies. Ces qualités étaient autrefois considérées comme un pur effet du génie, et j'avouerai que c'est avec raison, si le génie n'est pas pris pour une inspiration, mais seulement pour l'effet d'une étude exacte et de l'expérience.

Ce mérite fut celui du premier qui fit quelques-unes de ces observations, et les digéra de manière à en former des principes invariables pour le diriger dans sa tâche; mais il est probable que personne ne s'avança fort loin du premier coup; en général celui qui donna l'idée, ne sut pas comment s'y conformer avec suite et méthode, du moins dans le commencement. Il travailla lui-même sur cette idée et y donna quelque perfection; d'autres, en continuant l'œuvre, avancèrent l'art, jusqu'à ce que le secret fût découvert et que la pratique en devînt aussi générale qu'une pratique raffinée peut l'être. On ne peut dire combien d'autres principes pourraient être établis et fixés; mais comme il est probable que la critique marchera toujours de pair avec l'art, qui est son objet, on peut prévoir qu'à mesure que l'art fera des progrès, les facultés dont il subsiste seront fixées de plus en plus par des règles.

Cependant, malgré toutes les règles que la critique pourra établir, il n'y a pas à craindre que l'invention soit jamais étouffée ou asservie, ni que l'énergie de l'esprit soit amenée tout entière sous le joug d'une loi écrite. Le génie aura toujours de quoi s'étendre ; la même distance le séparera toujours du jeu de l'intelligence étroite et d'un mécanisme d'exécution.

Ce que nous appelons génie commence non pas là où les règles prises en général finissent, mais où les règles connues, vulgaires et rebattues n'ont plus de lieu. Il faut de toute nécessité que même les œuvres du génie, ainsi que tout autre effet, comme elles ont leur cause, aient leurs règles ; ce ne peut être par hasard que de belles choses sont produites avec quelque constance et certitude : telle n'est pas la nature du hasard. Seulement les règles suivant lesquelles les esprits extraordinaires, ceux que nous appelons hommes de génie travaillent, sont ou bien de celles qu'on découvre par ses propres observations, ou bien d'une nature trop délicate pour être facilement exprimées par des mots, attendu surtout que les artistes n'ont pas ordinairement le talent nécessaire pour se communiquer ainsi.

Pour immatérielles toutefois que ces règles puissent paraître, pour difficile qu'il soit de les véhiculer par l'écriture, elles n'en sont pas moins aperçues et senties dans l'esprit de l'artiste, qui travaille d'après ces règles avec autant de certitude, que si elles avaient pris corps, si je puis dire, sur le papier. Il est vrai que ces principes fins ne peuvent pas toujours être rendus palpables, comme les règles plus grossières de l'art; mais il ne s'ensuit pas que l'esprit ne puisse être mis en train de percevoir, par une espèce de sens intellectuel, ce point exact dont les paroles toutes seules, surtout celles d'écrivains inexpérimentés comme nous sommes, n'apportent qu'une faible expression.

L'invention est une des grandes marques du génie; mais, si on consulte l'expérience, on trouvera que c'est en se rendant les inventions des autres familières que nous apprenons à inventer nous-mêmes, comme nous apprenons à penser en lisant les idées d'autrui.

C'est avoir fait un grand progrès dans l'art, que d'avoir assez formé son goût pour goûter et sentir les beautés des grands maîtres; la seule conscience de ce goût pour ce qui est bon enfle l'esprit d'une fierté intérieure, et l'affecte presque aussi puissamment que s'il avait lui-même produit ce qu'il admire. Notre esprit, ainsi fréquemment échauffé par le contact de ceux à qui nous souhaitons de ressembler, attrapera infailliblement quelque chose de leur manière de penser, et nous recevrons en nous au moins quelque rayon de leur feu et de leur éclat. Cette disposition, si forte chez les enfants, de prendre involontairement l'air et les manières de ceux avec qui ils ont le plus de commerce, nous la conservons toute la vie, avec cette différence seulement, qu'un esprit jeune est naturellement souple et capable d'imitation, tandis qu'un âge plus avancé le rend plus raide et incapable de recevoir une impression profonde, si d'abord on ne l'échauffe et si on ne l'amollit.

Ces observations, qu'un peu de réflexion vous fera porter beaucoup plus loin, nous montrent combien il est important que nous accoutumions notre esprit à la contemplation des belles choses, et que, loin de nous contenter de cette étude pour le temps de notre jeunesse, nous entretenions jusqu'au dernier moment de notre vie une espèce de rivalité avec tous les exemples authentiques du génie. Ses conceptions ne sont pas seulement une nourriture pour notre jeunesse, mais encore la substance dont s'engendre la vigueur de notre pleine maturité.

L'esprit humain n'est qu'un terrain stérile, un sol promptement épuisé et qui ne produira point de fruits, ou qui n'en produira qu'un seul, s'il n'est fertilisé sans cesse et enrichi de matière étrangère.

Après que nous avons eu continuellement devant les yeux les grandes productions de l'art pour remplir nos esprits d'idées analogues, nous sommes capables (non pas auparavant) de produire quelque chose dans le même genre. Alors nous observons tout ce qui nous environne avec les regards pénétrants de ceux dont nous avons contemplé les ouvrages; et notre esprit accoutumé à penser les idées des

plus nobles et des plus brillantes intelligences, est préparé à découvrir et à choisir tout ce que la nature offre de grand et de noble. Le plus grand génie formé par la nature ne saurait subsister sur son propre fond ; celui qui a résolu de ne mettre à contribution aucun esprit que le sien, sera bientôt réduit par stérilité pure à la plus misérable de toutes les imitations ; il sera obligé de s'imiter lui-même, et de répéter de nouveau ce qu'il aura déjà répété plusieurs fois. Quand on connaît de nom le sujet que des hommes ainsi faits se proposent de traiter, il n'est pas difficile de deviner le tableau qui en sortira.

C'est en vain que les peintres et les poètes s'efforceraient d'inventer sans une matière sur laquelle leur esprit puisse travailler, et d'où il faut bien que l'invention prenne sa source. Rien ne saurait sortir de rien.

On croit qu'Homère a possédé toutes les connaissances de son temps, et nous savons avec certitude que Michel-Ange et Raphaël ont été de même en possession de toutes les connaissances en fait d'art, mises en lumière par leurs prédécesseurs.

Un esprit enrichi de l'amas de tous les trésors de l'art ancien et de l'art moderne, sera sans doute plus élevé et plus fertile en ressources, à proportion du nombre d'idées qu'il aura recueillies et digérées. Il n'y a pas de doute que celui qui a le plus de matériaux, a les plus grands moyens pour inventer. S'il manque du pouvoir d'en user, cela ne peut tenir qu'à une faiblesse d'esprit ou à la manière confuse dont on en a chargé son esprit.

L'addition du jugement d'autrui au nôtre propre est si loin de nous affaiblir, comme beaucoup le pensent, qu'au contraire il façonne et consolide nos idées de la perfection, portées chez nous en germe, faibles, informes, confuses, capables de recevoir leur achèvement seulement de l'autorité et de la pratique des maîtres que l'épreuve des siècles a consacrés.

On a comparé l'esprit ou le génie, à une étincelle qu'une trop grande masse de combustible étouffe, et empêche de devenir flamme. Cette comparaison, dont se sert Pline le

jeune [1], est une source d'erreur facile pour ceux qui la regardent comme une preuve. Mais il n'y a pas de danger que l'esprit soit surchargé de savoir, ou que trop d'images éteignent le génie; au contraire ces acquisitions peuvent être aussi bien et même mieux comparées, si les comparaisons ont quelque force de raison, à l'addition de cendres chaudes et brûlantes, qui empêchent l'étincelle de languir et de s'éteindre. La vérité est que celui dont la faiblesse est telle que les idées d'autrui deviennent un embarras pour lui, ne saurait avoir de son fond une grande force d'esprit ou de génie à perdre : de sorte qu'à mettre les choses au pire, le dommage qui s'ensuit est peu de chose.

Nous pouvons opposer à Pline l'autorité plus grande de Cicéron, qui ne cesse de corroborer la nécessité de cette méthode. Dans son dialogue de l'Orateur il fait dire à Crassus que le premier et le plus important des préceptes est de se choisir un modèle : « *Hoc sit primum in præceptis meis, ut demonstremus quem imitemur* [2]. »

Quand je parle de l'imitation habituelle et de l'étude constante des maîtres, il ne faut pas entendre que je conseille de s'appliquer à une copie servile de la pensée d'autrui, de son teint et de sa physionomie; le résultat d'un pareil effort ne peut éviter de ressembler à celui d'un homme qui voudrait copier l'air, la démarche et des gestes d'une personne qu'il admire. Le modèle peut être excellent, mais la copie sera toujours ridicule, et ce ridicule ne vient pas de ce qu'on a voulu imiter, mais de ce qu'on n'a pas su choisir la vraie méthode d'imitation.

C'est une fierté digne d'approbation de ne vouloir marcher servilement derrière personne, quelque rang qu'il tienne au-dessus de nous. La véritable carrière de l'imitation est un champ ouvert, où, quoique celui qui précède ait l'avantage d'être parti le premier, on peut toujours se proposer de le dépasser ; de toute manière c'est assez de suivre la course de celui qui nous

1. La mémoire de l'auteur semble ici en défaut. On n'a pu retrouver ce passage de Pline le Jeune.

2. *De Oratore*, l. II, ch. XXII (sect. 90).

sert de guide, on n'est pas obligé de mettre les pieds dans ses traces, et certainement chacun a le droit de faire à sa mode les pas qu'il peut.

Pas davantage, quand je recommande d'étudier l'art d'après les artistes, on ne doit supposer que je veux dire qu'il faut négliger la nature; je ne requiers de cette étude-là qu'une aide, je n'entends pas qu'elle exclue l'autre. Rien ne fera jamais que la nature ne soit la seule source inépuisable, d'où toutes les perfections émanent à l'origine.

Le grand profit de l'étude de nos prédécesseurs est d'ouvrir l'esprit, d'abréger le travail, et de nous faire profiter du choix qu'ont fait ces grands esprits de ce qu'il y a de grand et de beau dans la nature. Ses riches trésors sont ouverts devant nous; mais c'est un art, et un art difficile, de savoir comment ou quoi choisir, et comment atteindre et posséder ce que nous aurons choisi. Par exemple, on doit chercher dans la nature la plus grande beauté des formes ; mais c'est un art de longue déduction et de grande expérience de savoir comment la découvrir. Aussi ne devons-nous pas nous contenter d'admirer et d'approuver seulement, il est nécessaire que nous entrions dans les principes des ouvrages, et ces principes ne nagent pas à la surface; il faut pour les apercevoir plus qu'une observation superficielle.

L'art dans sa perfection n'est pas ostentatoire ; il demeure caché, et produit son effet sans se faire voir. C'est l'étude propre et le travail d'un artiste, de mettre au jour et de découvrir dans un tableau, la cause cachée des beautés apparentes, et de tirer de là des principes pour sa conduite particulière. Un pareil examen est un effort continuel de l'esprit, aussi grand peut-être que l'a été celui de l'artiste qu'on étudie.

L'imitateur sensé ne se contente pas de remarquer ce qui distingue la manière particulière ou le génie de chaque maître; il entre dans l'analyse de sa composition, de la distribution des masses de lumière, des moyens par lesquels est obtenu l'effet, de l'art avec lequel certaines parties sont perdues dans le fond et les autres fièrement détachées, de leur altération enfin et de leur mélange, réglés sur la nature et le plan de

l'ouvrage. Il n'admire pas seulement l'harmonie du coloris, mais il examine par quel art une couleur sert à donner de la beauté à la couleur voisine. Il porte une vue attentive sur les teintes, examine les couleurs dont elles sont composées, jusqu'à ce qu'il ait formé des idées claires et distinctes, et appris en quoi l'harmonie et la beauté du coloris consistent. Ce qu'on retire ainsi de leçons des ouvrages des autres, nous devient réellement propre, se grave profondément et n'est jamais oublié. Oui, c'est en suivant cette méthode qu'on avance, qu'on fait de plus en plus de progrès, en élargissant les principes et en perfectionnant la pratique de l'art.

Il n'y a pas de doute qu'on s'instruit mieux par l'examen des ouvrages mêmes, que par les préceptes arrêtés d'après ces ouvrages ; mais s'il est difficile de choisir des modèles propres à l'imitation, il ne faut pas moins de circonspection à séparer et à distinguer ce qui dans ces modèles doit faire l'objet de cette imitation.

Je ne puis éviter de faire mention ici d'une erreur dans laquelle tombent les jeunes artistes, quoique mon intention ne soit pas d'entrer dans la méthode à suivre pour l'étude. Celui qui s'applique à former son goût, doit prendre de grandes précautions à l'égard de ces particularités qui de prime abord frappent la vue, et qui sont les marques, ou ce qu'on appelle communément la manière, à laquelle on reconnaît un peintre.

J'oserai dire que des marques particulières sont des défauts, en général sinon toujours, quelque difficile qu'il soit de n'en laisser aucune dans ses ouvrages.

Des particularités dans les œuvres d'art sont comme celles qui se trouvent dans la figure humaine : c'est par elles que nous nous faisons reconnaître et que nous nous distinguons les uns des autres ; mais elles sont toujours autant de défauts : lesquels cependant, dans la vie comme dans la peinture, cessent de paraître tels à ceux qui les ont continuellement devant les yeux. Dans les œuvres d'art, il arrive que l'esprit le plus éclairé, quand des beautés du premier ordre l'échauffent, trouve peu à peu de la répugnance à reconnaître aucun

défaut dans ce qu'il admire ; même son enthousiasme le conduira au point de les transformer en beautés, et en modèles de son imitation.

Il faut avouer qu'une originalité de style, soit à cause de sa nouveauté, soit parce qu'elle paraît venir d'un tour d'esprit particulier, échappe souvent à la critique ; au contraire elle frappe et elle plaît. Mais un tel style ferait en vain l'objet d'un effort d'imitation, parce que tout son mérite consistant dans sa nouveauté et dans sa singularité, il perd son prix s'il perd sa nouveauté.

Comme toute manière est un défaut, et que chaque peintre, quelque excellent qu'il soit, a une manière, il s'ensuit qu'on peut se donner toutes les espèces de défauts aussi bien que tous les genres de beautés, sous la sanction des plus grandes autorités. Même le nom célèbre de Michel-Ange peut servir à donner contenance à un défaut ou plutôt à une négligence dans le coloris et dans toute autre partie décorative de l'art. Si le jeune élève est sec et dur, Poussin pourra l'excuser de même. Si son ouvrage a un air négligé et peu fini, il a le plus grand nombre des Vénitiens pour l'appuyer. S'il ne fait aucun choix de ses sujets, s'il prend la nature actuelle comme il la trouve, c'est qu'il veut ressembler à Rembrandt. S'il est incorrect dans les proportions de ses figures, le Corrège aussi fut incorrect. Si ses couleurs manquent de liaison et d'unité, le coloris de Rubens est également cru. En un mot il n'est pas de défaut qui ne puisse être excusé, s'il suffit de pouvoir l'imputer à quelque artiste considérable ; mais rappelons-nous que ce n'est pas par ces défauts qu'ils ont acquis leur réputation ; ils ont droit en cela à notre indulgence, et non à notre admiration.

Et cependant l'imitation de ces singularités, l'erreur qui prend pour des beautés ces défauts, est l'écueil nécessaire de celui qui réduit son imitation à celle d'un seul maître favori ; eût-il choisi le meilleur de tous, fût-il capable d'en distinguer les mérites solides et véritables, ce n'est pas par une méthode aussi bornée qu'on parvient à la perfection de l'art. Il est tout aussi impossible de se former une vraie idée de cette perfec-

tion en n'étudiant qu'un seul maître, qu'il le serait de produire une figure parfaitement belle par l'imitation exacte d'un seul modèle vivant. Et de même qu'en rassemblant dans une seule image les beautés éparses dans une variété d'individus, le peintre produit une figure plus belle qu'il ne s'en trouve dans la nature actuelle, de même l'artiste qui peut rassembler en lui-même les mérites des divers grands peintres, approchera plus près de la perfection qu'aucun de ses maîtres. Celui qui se restreint à l'imitation d'un seul, comme il ne cherche point à le surpasser, n'a pas de chance de l'égaler. Il ne fait profession que de le suivre, et celui qui en suit un autre vient nécessairement derrière lui.

Il ne faut pas se borner à imiter ce que les grands maîtres ont produit dans le temps de leur perfection, il faut encore imiter la méthode qu'ils ont suivie dans leurs études. Raphaël commença par imiter la manière du Pérugin, dont il fut le disciple ; et de là vient qu'on distingue à peine ses premières œuvres de celles de son maître ; mais bientôt formant des desseins plus hauts et de plus d'étendue, il adopta le grand contour de Michel-Ange ; il apprit l'emploi des couleurs par les ouvrages de Léonard de Vinci et du Frère Barthélemy; à tout cela fut jointe la contemplation de tous les restes de l'antiquité qui se trouvaient à sa portée et de ceux que des peintres à son service dessinaient en Grèce et dans d'autres lieux éloignés. C'est en utilisant ce grand nombre de modèles, qu'il est devenu lui-même un modèle pour tous les peintres qui sont venus après lui; toujours imitant, toujours original.

Si donc votre ambition est d'égaler Raphaël, il faut que vous fassiez ce que Raphaël a fait. Prenez plusieurs modèles, et non pas même lui seul pour guide, à l'exclusion des autres[1]. Cependant, s'il faut en juger par le style, il y a un nombre infini de peintres qui semblent n'avoir vu d'autres œuvres que celles, soit de leur maître, soit de quelque modèle favori, dont la manière est le premier et le dernier objet de leurs vœux.

1. *Sed non qui maxime imitandus, etiam solus imitandus est.* Quintilien (note de l'auteur).

Je nommerai le peu qui me viennent en mémoire de ces imitateurs étroits, bornés, serviles, routiniers et superstitieux. Ainsi le Guide fut misérablement copié par Élisabeth Sirani[1] et par Simon Cantarini[2], Poussin par Verdier[3] et par Mlle Chéron[4], le Parmesan par Jérome Mazzuoli[5]. Paul Véronèse et Jacques Bassan eurent pour imitateurs leurs frères et leurs fils[6], Pietre de Cortone fut suivi par Cyr Ferri[7] et par Romanelli[8], Rubens par Jacques Jordaens[9] et par Diepembeck[10], le Guerchin par des membres de sa famille, les Gennari[11], Carle Maratte par Joseph Chiari[12] et par Pietro Pietri[13], Rembrandt par Bramer[14], par Eckhout[15] et par Flinck[16]. Tous ces peintres, auxquels je pourrais en ajouter un grand nombre d'autres, et dont les ouvrages passent parmi les ignorants pour ceux de leurs maîtres, méritent d'être censurés pour leur stérilité et leur servilité de copistes.

1. Bolonaise, morte en 1665 à vingt-six ans, après une carrière aussi fêtée qu'abondante.

2. Dit le Pésarèse du nom de Pésaro sa patrie, mort en 1648 dans une grande réputation.

3. Auteur de plusieurs tableaux visibles autrefois dans les églises de Paris, élève de Lebrun, mort en 1730.

4. Célèbre par ses talents, non seulement en peinture, mais en musique et en poésie, amie de De Piles, morte en 1714.

5. Cousin du Parmesan, dont les ouvrages sont souvent confondus avec les siens; mort après 1540.

6. Benoît et Charles Caliari, Léandre, Jean et Jérôme Bassan.

7. Romain, mort en 1694.

8. Auteur de la galerie Mazarine, aujourd'hui partie de la Bibliothèque Nationale, et des anciens appartements d'Anne d'Autriche (musée des Antiques) au Louvre, mort en 1662.

9. Reynolds a fait ailleurs plus de justice à ce peintre, dont il ne connaissait alors que peu d'ouvrages, voir p. 419, 421.

10. Auteur, entre autres ouvrages, de nombreux dessins pour la gravure, mort à Anvers en 1675.

11. Un seul, Benoît Gennari, son cousin.

12. Auteur de quelques fresques aux palais Barberini et Colonna, mort en 1727.

13. Auteur de peintures à Saint-Clément de Rome.

14. De dix ans plus âgé que le maître, mort à une époque incertaine.

15. Mort en 1674 à Amsterdam.

16. Occupé par Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg, et par Jean-Maurice de Nassau, mort en 1660.

Pour opposer à cette liste, un petit nombre de peintres en qui l'imitation offre un caractère plus libéral, Pellegrin Tibaldi [1], le Rosso et le Primatice n'ont pas copié froidement Michel-Ange, ils ont attrapé quelque chose du feu qui anime ses ouvrages. Les Carraches avaient formé leur style sur ceux de Pellegrin Tibaldi, du Corrège et de l'école Vénitienne. Le Dominiquin, le Guide, Lanfranc, l'Albane, le Guerchin, Cavedone [2], Schidone [3], Tiarini [4], tous peintres qui ne sauraient renier l'atelier des Carraches, dont ils tirent leur origine, n'en ont pas moins l'apparence d'hommes capables d'étendre plus loin leurs regards ; ils montrent une provision d'idées originales, une manière propre de penser, ajoutée aux principes qu'ils avaient reçus de l'école.

La première manière de Lesueur ressemble beaucoup à celle de Vouet son maître ; mais comme il le surpassa bientôt, il a différé de lui dans toutes les parties de l'art. Carle Maratte a mieux réussi que ceux que j'ai nommés d'abord, et je tiens qu'il a dû cette supériorité à la variété de son imitation ; car outre André Sacchi son maître, il a imité Raphaël, le Guide et les Carraches. Il est vrai qu'il n'y a rien dans Carle Maratte qui charme beaucoup ; mais cela a tenu à un défaut qui ne peut pas être complètement réparé ; savoir un manque de force dans les dons naturels.

En cela certainement les hommes sont inégaux, et l'on ne peut rapporter chez soi plus de marchandises qu'on n'a emporté d'argent. Carle Maratte par son application a tiré de son fonds tout ce qui se pouvait ; mais il y avait en lui une certaine pesanteur qu'on ne peut éviter de sentir et qui s'étend à tout, à l'invention, à l'expression, au dessin, au coloris et à l'effet général du tableau. La vérité est qu'il n'a égalé aucun de ses modèles en rien, et qu'il y a peu ajouté de lui-même.

1. V. p. 264.

2. Ami du Guide, né dans le duché de Modène, mort en 1660.

3. Grand imitateur du Corrège, auteur de vingt tableaux au palais royal de Naples, mort en 1615.

4. Dit Alexandre Véronèse, excellent peintre de l'école Vénitienne, mort en 1668.

Mais même dans cette étude générale, on ne saurait se contenter des modernes ; il faut que nous remontions à la source de l'art, à cette source d'où dérivent leurs principales beautés, je veux dire aux monuments de la pure antiquité. Toutes les inventions et toutes les idées des anciens, sous quelque forme qu'elles se présentent, statues, bas-reliefs, pierres gravées, camées ou médailles, doivent être recherchées et diligemment étudiées ; le génie qui plane sur ces vénérables restes, peut être appelé le père de l'art moderne.

C'est par ce qui restait des ouvrages des anciens que les arts naquirent à nouveau chez les modernes, et c'est par le moyen de ces restes qu'il faudra les faire revivre une seconde fois. Quelque ombrage qu'en doive prendre notre vanité, nous ne pouvons éviter de convenir que les anciens sont nos maîtres ; et on peut hardiment prédire que, quand ils cesseront d'être étudiés, les arts cesseront de fleurir et que nous retomberons à la barbarie.

Le propre feu du génie de l'artiste opérant sur ces matériaux ainsi rassemblés diligemment, le rendra capable de former de nouvelles combinaisons, supérieures peut-être à tout ce qui jusque-là aura jamais été au pouvoir de l'art; ainsi que du mélange d'une variété de métaux fondus, dit-on, et mêlés ensemble dans l'incendie de Corinthe, fut formé un métal inconnu jusqu'alors, égal aux plus précieuses matières qui contribuèrent à sa composition. Et quoique rien n'empêchât un habile chimiste, avec ses creusets, d'analyser ces différentes parties, cependant le bronze de Corinthe n'en tiendrait pas moins son rang parmi les métaux les plus beaux et les plus précieux.

Jusqu'ici nous avons considéré les avantages de l'imitation en tant qu'elle tend à former le goût, et comme une méthode par laquelle on peut attraper une étincelle de ce génie inspirateur des plus nobles chefs-d'œuvre de l'art. Nous allons parler à présent d'une autre espèce d'imitation : l'emprunt d'une idée particulière, d'un mouvement, d'une attitude ou d'une figure, que nous transportons dans nos ouvrages; ce qui tantôt tom-

bera sous le reproche de plagiat, tantôt sera approuvé et loué, suivant l'adresse qu'on y mettra.

Il y a pareillement quelque différence, selon que ce larcin s'opère sur les anciens ou sur les modernes. On est généralement d'accord qu'il n'y a point de honte à copier les anciens ; leurs œuvres sont considérées comme une réserve commune, toujours ouverte au public, où chacun peut prendre ce qui lui plaît, et qui nous devient propre à tous égards pourvu qu'on ait l'art d'en user. Les grandes peines que Raphaël a prises pour rassembler les idées des anciens, sont une preuve de son opinion sur ce sujet. Ces collections peuvent se faire aujourd'hui avec beaucoup plus de facilité par le moyen d'un art à peine connu alors, je veux dire la gravure, par laquelle, avec peu de frais, chacun peut à présent se rendre possesseur des inventions de l'antiquité.

Il faut reconnaître que les ouvrages des modernes sont davantage la propriété de leurs auteurs. Cependant, soit anciens, soit modernes (je ne dis pas contemporains), l'emprunt fait à quelques ouvrages par celui qui sait l'art de l'adapter à son œuvre, de manière qu'il en fait partie et que la jointure n'y paraît point, ne saurait guère être traité de plagiat. Les poètes pratiquent, comme on sait, cette sorte de larcin sans scrupule. Aussi bien il ne faut pas qu'un artiste se contente de cette justification ; je voudrais qu'il entrât en compétition avec son original, qu'il se piquât de perfectionner ce qu'il fait sien. Une telle imitation est si loin de rappeler la servilité d'un plagiat, qu'elle est au contraire un exercice perpétuel de l'esprit et une invention continuelle. Un emprunt ou larcin pratiqué de cette sorte avec tant d'art et de précaution, acquiert un droit à la même indulgence dont usaient les Lacédémoniens, qui ne punissaient pas le vol, mais le défaut d'adresse à le cacher.

Pour vous encourager à l'imitation jusqu'à ses extrêmes limites, j'ajoute que de très parfaits artistes dans les branches inférieures de l'art, contribuent à meubler l'esprit et à donner des idées dont un peintre habile, averti de ce qui lui manque et capable d'affronter sans danger le contact des modèles moins purs, saura se servir avec avantage. Du fumier même, par

l'artifice d'une chimie délicate et d'un travail habile, il tirera de quoi faire de l'or; sous la rudesse d'essais gothiques, il trouvera d'originales, de sages et même de sublimes inventions.

Les ouvrages d'Albert Durer, de Lucas de Leyde, les nombreuses inventions de Tobie Stimmer[1] et de Josse Amman[2] fournissent un riche amas de matières originales, lesquelles étant travaillées et polies, ajouteront de l'abondance à ce qui sans ce secours n'aurait peut-être eu de mérite que l'exactitude et la propriété.

Dans le style somptueux de Paul Véronèse, dans les compositions capricieuses du Tintoret, il trouvera de quoi soutenir son invention, il y trouvera le point de départ d'où s'élèvera son imagination, aussi souvent que son sujet comportera ces effets brillants.

Dans toutes les écoles, Vénitienne, Française, Hollandaise, il trouvera ou des compositions ingénieuses, ou des effets extraordinaires, ou des expressions singulières, ou quelque perfection d'exécution digne de fixer son attention, et, dans quelque mesure, d'être imitée. Même dans la classe secondaire des peintres français, on trouve souvent de grandes beautés unies à de grands défauts. Quoique Coypel[3] ait manqué de simplicité dans le goût et qu'il ait pris un air de présomption pour le grand et pour le majestueux, cependant la manière dont il traite ses histoires, montre souvent un très bon sens, ses compositions sont adroites, et pour l'expression des passions il a un talent considérable. L'affectation moderne de la grâce dans ses œuvres, comme dans celles de Boucher[4] et de Watteau, n'est séparée, on peut le dire, que par une barrière fort

1. Maître de la Renaissance allemande, peintre et graveur, né à Schaffouse, mort à la fin du XVI^e siècle.

2. Autre maître de cette Renaissance auteur de planches innombrables, né à Zurich, mort en 1591.

3. Antoine, qui fut garde des Dessins du Roi et familier du Régent, auteur de la voûte de la chapelle de Versailles.

4. Les textes donnent Bosch, que M. Fry s'applique à retrouver dans Balthazar Vanden Bosch, mort en 1715. Mais il n'y a dans les ouvrages de ce peintre aucune affectation de grâce dont l'auteur ait pu faire mention en même temps que de celle de Coypel et de Watteau. J'ai suivi la correction de Jansen.

légère, de la grâce plus simple et plus pure du Corrège et du Parmesan.

Parmi les peintres hollandais, le pinceau correct, ferme et décidé employé par Bamboche [1] et par Jean Miel [2] pour des sujets bas et vulgaires, pourrait sans rien changer servir pour les plus nobles, auxquels il est de fait qu'il semble bien plus propre. Le plus grand style, à condition que ce style soit exprimé dans de petites figures ainsi qu'il est le plus souvent chez Poussin, recevrait une grâce de plus de l'élégance et de la précision de pinceau si admirable dans les œuvres de Téniers ; et quoique l'école à laquelle il appartient tire son plus grand renom de la mécanique de l'art, elle a cependant produit plusieurs artistes doués de grands talents dans un domaine plus haut que celui de la simple exécution. Dans les ouvrages de Frans Hals, le peintre de portraits pourra observer la composition d'un visage, la mise ensemble (comme disent les peintres) de tous les traits : d'où résulte ce caractère fortement marqué de la nature individuelle, si frappant dans les portraits de ce maître, et qu'on ne trouve au même degré chez aucun autre. A cette partie très difficile de l'art, s'il avait joint la patience de finir ce qu'il avait établi avec tant de correction, il aurait pu réclamer à bon droit la place que Vandyck, toutes choses considérées, tient à si juste titre, de premier peintre de portraits du monde.

D'autres de la même école ont montré beaucoup de talent dans l'expression du caractère et des passions des gens du peuple, qui ont été l'objet de leur étude. Parmi ceux-ci Jean Steen paraît un des observateurs les plus exacts et les plus diligents de ce qui se passait dans les lieux qu'il fréquentait, et qui lui servaient d'Académie. Je suis comme assuré que, si cet homme extraordinaire avait eu la chance de naître en Italie au lieu de naître en Hollande et qu'au lieu de vivre à Leyde il eût vécu à Rome, avec Michel-Ange et Raphaël pour maîtres

1. De son nom Pierre Van Laar, Hollandais, imitateur de Claude Lorrain dans ses fonds, familier de ce dernier et de Sandrart à Rome, mort en 1642.

2. Imitateur de Bamboche, mort en 1664 au service du duc de Savoie, pour lequel il décora le château de la Vènerie.

au lieu de Brouwer et de Van Goyen, la même pénétration qu'il met à distinguer les caractères et l'expression dans ses figures vulgaires, aurait donné des résultats égaux à l'égard de ce que la nature a de plus grand et de plus élevé, et qu'il compterait à nos yeux au rang des principaux représentants de l'art.

Des hommes qui, dans la servitude d'habitudes premières presque invincibles et dans une sphère étroite et confinée, n'ont pas laissé de développer des talents extraordinaires, et, par l'effet d'une vigueur d'esprit, de donner tant d'expression et de force à des ouvrages de petit rang, ne peuvent pas être recommandés à une exacte imitation, mais ils engagent du moins les artistes à s'informer de leurs qualités et, par une sorte de parodie, à transposer celles-ci dans leurs ouvrages. Celui qui s'est rendu capable de faire cet usage de l'école Flamande, de la Vénitienne et de la Française, est vraiment un homme de génie ; il a à sa disposition des sources de savoir qui ont manqué aux grands artistes du plus beau siècle de la peinture.

La découverte de perfections éparses, de beautés qu'une multitude de défauts dérobent, ne peut être l'œuvre que de celui qui, l'esprit rempli incessamment de son art, a étendu sa vue à tous les siècles et à toutes les écoles, et qui, d'un vaste amas recueilli pour son usage, a tiré une idée parfaite et bien digérée de l'art auquel il rapporte toute chose. Devenu juge et arbitre souverain de son art, siégeant pour ainsi dire au centre des styles et des écoles, il est en possession de distinguer et de saisir le bon partout où il se trouve ; il prend dans ce qui est grand et dans ce qui est petit, s'enrichit de savoir au levant et au couchant, rend l'univers entier son tributaire, et fait de ses ouvrages un trésor d'inventions originales et variées.

Je viens de vous exposer mon opinion sur ce qui me semble la vraie et seule méthode de parvenir à la maîtrise de l'art, laquelle à mon avis consiste dans un train constant d'imitation, qui ne doit finir qu'avec la vie.

Ceux qu'un excès d'occupation, leur indolence ou leur vanité

ont une fois détourné de porter leur vue au delà d'eux-mêmes, ont, autant que j'ai pu l'observer, entièrement cessé depuis ce moment de perfectionner leurs ouvrages; au contraire ils ont rétrogradé. On peut les comparer à des hommes qui ont vécu sur leur capital, jusqu'à ce qu'ils soient réduits à la mendicité et laissés sans ressources.

Je ne puis par conséquent rien vous recommander de mieux que de vous appliquer à vous servir pour vos ouvrages de ce que vous apprenez dans les ouvrages des autres. Cette recommandation a l'air d'être inutile; mais l'expérience m'a appris que des artistes à qui ne manquaient ni l'amour sincère de leur art, ni le goût des beaux tableaux, ni le discernement du bon et du mauvais, n'en continuaient pas moins à suivre leur manière, sans essayer jamais de rendre dans leurs ouvrages la moindre idée de ces beautés qu'ils avaient admirées chez les autres. Il est difficile d'imaginer comment les peintres italiens de nos jours, qui vivent au milieu des trésors de l'art, peuvent être contents de leur propre style. Ils continuent de suivre leurs lieux communs, et ne songent pas un instant qu'il vaille la peine de rendre visite aux chefs-d'œuvre dont ils sont entourés.

Je me rappelle m'être trouvé il y a quelques années à Rome, avec un artiste de grande renommée en Europe: homme dont le talent d'ailleurs considérable était cependant loin d'égaler la bonne opinion qu'il en avait[1]. La célébrité qu'il avait lui faisait croire trop aisément qu'il se trouvait sur le même rang, comparé à ses prédécesseurs, qu'à l'égard de ses médiocres contemporains. Dans une conversation que nous eûmes ensemble sur quelques particularités des ouvrages de Raphaël, il parut ou feignit de ne se les rappeler que fort confusément. Il me dit qu'il y avait plus de quinze ans qu'il n'avait mis le pied au Vatican; qu'à la vérité il avait été en marché pour copier un important tableau de Raphaël, mais que l'affaire avait manqué; que si cependant le traité s'était fait, sa

1. MM. Gosse et Fry reconnaissent ici Raphaël Mengs, mais avec peu d'apparence. Peut-on croire que ce pédant artiste eût voulu se vanter de mépriser Raphaël?

copie aurait été bien supérieure à l'original. Le mérite de cet artiste, quelque grand qu'on le suppose, aurait été, j'en suis sûr, bien plus grand et sa présomption beaucoup moindre, s'il avait visité le Vatican au moins une fois par mois, comme ç'aurait été son devoir de le faire.

Je m'adresse à vous, Messieurs, qui avez fait quelques progrès dans l'art, et qui pour l'avenir allez être remis à votre jugement et à votre discrétion. Je vous regarde comme arrivée à ce point où il vous est permis de penser d'après vous-mêmes, et de songer que tout homme est faillible ; de porter dans l'étude des maîtres cette restriction, que les grands hommes ne sont pas toujours exempts de grandes fautes ; de critiquer, de comparer, et de leur donner un rang dans votre estime, suivant qu'ils s'approchent ou s'éloignent de l'idée que vous vous êtes faite de la perfection, laquelle n'est (ne l'oublions pas) que le résultat des leçons de ces maîtres, et cessera d'être juste et exacte si vous cessez de les étudier. Ce sont leurs perfections qui vous ont enseigné à connaître leurs défauts.

Je voudrais que vous oubliiez où vous êtes et qui est celui qui vous parle : je ne fais que vous diriger vers de plus grands modèles et vers de meilleurs conseillers. Il reste peu de chose à vous enseigner ici et vous devez à l'avenir être vos propres maîtres. Rendez pourtant cette justice à l'Académie d'Angleterre, de vous souvenir que vous n'y avez pris ni pratique bornée, ni fausses idées, rien enfin qui puisse vous entraîner à l'imitation d'aucun maître vivant qui soit le favori à la mode. Comme on ne vous a pas appris à nous flatter, n'apprenez pas à vous flatter vous-mêmes. Nous avons tâché de ne vous faire admirer que ce qui est vraiment admirable. Si vous choisissez des modèles médiocres, ou si vous prenez vos premiers ouvrages pour modèles de vos derniers, ce sera votre faute.

Le propos de ce discours et de la plupart des autres, a été de vous garantir de l'opinion fausse, trop suivie parmi les artistes, des pouvoirs imaginaires d'un génie naturel et de sa suffisance à produire de grandes œuvres. Cette opinion, suivant le genre d'esprit qui l'adopte, produit presque toujours,

ou une vaine confiance, ou un découragement : l'un et l'autre funestes à l'avancement de l'art.

Étudiez donc sans relâche les chefs-d'œuvre des grands maîtres. Suivez d'aussi près que vous pourrez, l'ordre, la manière, les principes qui ont présidé à leur étude. Étudiez la nature attentivement, mais toujours avec ces maîtres dans votre compagnie ; considérez-les comme des modèles que vous devez imiter, et comme des rivaux contre lesquels il vous faut combattre.

SEPTIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 10 *décembre* 1776

D'UNE RÈGLE UNIVERSELLE DU GOUT

Messieurs,

Le seul but que je me suis proposé depuis que je vous adresse la parole de cette place a été de vous inculquer une idée directrice et maîtresse : à savoir que vos succès dans l'art dépendent presque entièrement de vos efforts ; seulement l'effort que je vous recommande avant tout, n'est pas l'effort de la main, mais celui de l'esprit.

Pas plus que notre art n'est une inspiration du ciel, il n'est un métier mécanique. Une solide science fait son fondement, et la pratique, quoique essentielle à la perfection, ne peut jamais atteindre au but qu'elle se propose, si elle n'opère pas sous la direction des principes.

Quelques écrivains portent cela trop loin, et supposent à la peinture un fondement de connaissances si universelles et si profondes, que la seule liste des chapitres qu'ils forment suffit pour effrayer un commençant. Vitruve[1], après avoir parcouru les nombreuses qualités naturelles et les nombreuses acquisitions de la science nécessaires à un architecte, pousse gravement sa pointe et assure qu'il faut qu'il soit savant dans le droit, afin de ne pas être trompé dans l'acquisition du

1. Architecture, liv. I, chap. 1.

terrain sur lequel il veut bâtir. Je suis loin d'aller jusque-là ; mais en se gardant d'exagération, je maintiens qu'un peintre doit posséder plus de science que sa palette n'en propose et qu'il n'en peut tirer de son modèle, soit modèle vivant, soit œuvre d'art offerte à son imitation. On ne peut jamais devenir un grand artiste si l'on est absolument ignorant.

Un homme dont le métier est après tout de *décrire*, ne peut se passer de quelque connaissance des poètes dans une langue ou dans une autre, qui l'emplisse de l'esprit poétique et augmente sa provision d'idées. Il faut qu'il soit accoutumé à analyser et à comparer ses idées. Il faut que cette partie de la philosophie qui apprend à connaître l'homme, et qui a rapport avec les mœurs, les caractères, les passions et les affections, ne lui soit pas tout à fait étrangère.

Il faut qu'un peintre connaisse dans l'homme quelque chose de l'esprit, comme beaucoup du corps. Dans ce dessein il n'est pas nécessaire que le peintre entre dans une entreprise tellement étendue de lecture, que la pratique de son art en pâtisse, et que l'artiste disparaisse au profit du critique. Que dans ses heures de loisir la lecture soit sa distraction favorite ; c'est assez pour que son esprit s'avance et s'étende sans nuire à l'exercice de sa profession.

Et ce qui s'en faudra d'enseignement nécessaire dans des lectures ainsi faites par fragments, sera aisément suppléé par la conversation que le peintre aura avec des hommes instruits et intelligents. Ce moyen est le meilleur pour ceux à qui leurs occupations ne permettent pas d'approfondir eux-mêmes les choses. Nous ne manquons pas aujourd'hui de pareils hommes, qui se font un plaisir de communiquer leurs idées aux artistes curieux et dociles, quand on les traite avec l'honnêteté et la déférence qui leur sont dues. Rien n'empêchera un jeune artiste de se faire admettre au bout de quelque temps dans leur société. Là, sans l'aide d'aucun enseignement formel, il apprendra peu à peu à sentir et à penser comme ceux avec qui il vit ; il verra se former par degrés insensibles un système raisonné de goût dans son esprit ; et par l'application des idées générales à son dessein particulier, nul doute qu'il

ne s'entende à le réduire en méthode, mieux peut-être que ne pourraient le faire ceux de qui il tient l'idée première.

De ces études et de ces conversations s'engendre, comme un fruit naturel et précieux, le pouvoir de distinguer le vrai du faux : lequel considéré dans son rapport avec les arts, s'appelle le goût. Entrons donc, sans plus long préambule, dans l'examen de cette question : si le goût se trouve hors de notre portée au point qu'il nous soit impossible d'y atteindre par l'étude, ou s'il est chose trop vague et trop capricieuse pour qu'on doive se mettre en peine de l'obtenir.

Ç'a été le sort commun des arts d'être enveloppés dans un langage mystérieux et incompréhensible, comme si l'on avait jugé nécessaire de faire participer les termes même à l'idée qu'on entretenait de l'incertitude des principes.

Discourir du génie et du goût comme de choses soumises en un certain sens à la raison et au sens commun, passera chez quelques-uns pour le fait d'un homme aussi dépourvu de l'un que de l'autre. Des bavards enflammés diront que je ne sais pas ce que c'est que l'enthousiasme, que je n'ai jamais ressenti (car c'est ainsi qu'ils parlent) le feu divin de Prométhée, qui anime la toile et donne la vie au marbre. Cependant mon intention n'est pas de dégrader l'art. Si, dans le dessein d'être intelligible, je le fais descendre d'un trône de nuages imaginaire, ce n'est qu'afin de lui donner une base plus solide sur la terre. Il faut de temps en temps voir les choses telles qu'elles sont, et se dégager d'un nuage de fausse grandeur dans laquelle elles nous apparaissent, quand on n'y porte qu'un regard indistinct.

Je permets à un poète qui ne sait pas trop bien lui-même ce qu'il veut dire, d'exprimer sa pensée dans un certain degré d'obscurité, qui fait une espèce de sublime. Mais lorsqu'en simple prose on vous parle gravement de courtiser les Muses sous les berceaux ombreux, d'attendre l'appel et l'inspiration du génie, d'épier le moment et le lieu favorable pour l'invoquer avec succès, de connaître les temps et les saisons où l'imagination pousse avec le plus de vigueur, soit au solstice d'été ou à l'équinoxe, de prendre garde aux entraves que l'observation des

règles impose aux saintes fureurs de l'imagination, ainsi qu'à l'affaiblissement de cette même imagination par l'effet de l'âge et d'un excès de jugement, ceux qui tiennent un tel langage ou qu'on contente avec de pareils sentiments, s'entretiennent d'un pur verbiage, ou tout au plus de notions non seulement mal fondées, mais nuisibles.

Que si l'on veut dire par là (ce qui dans l'origine aura donné naissance à ces façons de parler), que pour cultiver un art, il faut renoncer au commerce du monde, et se retirer aux champs à de certaines saisons, qu'en certains temps de l'année, le corps se portant mieux, l'esprit se trouve plus capable d'application qu'en d'autres temps, ou bien que l'esprit peut être fatigué par un travail trop prolongé, cela s'entend. Je ne demande non plus pas mieux que de croire qu'un homme signalé dans sa jeunesse par son imagination poétique peut, en prenant une autre route, négliger tellement ce don, que sa vieillesse n'en semble plus conserver qu'une partie. Mais je suis convaincu qu'on trouvera à peine un poète, depuis Homère jusqu'à Dryden, s'il a conservé un esprit sain dans un corps sain et continué la pratique de son art jusqu'à la fin, dont les derniers ouvrages ne soient pas remplis du même feu d'imagination que les productions de sa jeunesse.

Il est aussi absurde de prendre à la lettre ces métaphores ou ces idées exprimées en langage poétique, qu'il le serait de conclure de ce que les peintres représentent quelquefois les poètes composant sous la dictée d'un génie ou d'un petit enfant ailé, que ce génie inspire réellement au poète ce qu'il doit écrire, et que le poète lui-même n'est qu'une pure machine parfaitement ignorante des opérations de son esprit.

Nous adoptons naturellement et nous faisons nôtres les opinions vraies ou fausses, généralement reçues et qui flottent dans le monde. On peut regarder ces opinions comme une espèce d'héritage que nous tenons à vie pour les transmettre à la postérité, presque dans le même état où nous les avons reçues : n'étant guère au pouvoir de personne de les empirer ou de les amender.

Nous recevons comme une monnaie courante, la plus grande

partie des opinions, sans les peser ni les examiner; mais cette négligence inévitable fait que beaucoup de pièces de mauvais aloi sont reçues, qu'il n'en faut pas moins rejeter quand on passe à l'estimation de son bien. De même, celui qui a ramassé les opinions populaires, s'il vient à faire un corps de ses connaissances et à les ranger en système, est obligé de séparer celles qui sont vraies de celles qui sont seulement plausibles. Mais il n'est rien comme l'enseignement d'un art pour imposer à ceux qui en ont la charge l'examen rigoureux de toutes les opinions qui courent relativement à cet art. C'est ici l'occasion de marquer les précautions que cet examen exige.

Dans l'acception ordinaire, le génie et le goût semblent être liés de très près ; la seule différence qu'il y ait, c'est que le génie suppose en plus l'habitude ou le pouvoir d'exécuter ; en d'autres termes on peut dire que le goût, quand ce pouvoir est ajouté, change de nom et prend celui de génie. Dans le préjugé populaire, l'un et l'autre ont droit à l'exemption complète de toute contrainte édictée par des règles. On leur suppose un pouvoir d'intuition. Sous le nom de génie on croit que sont produits les chefs-d'œuvre, sous le nom de goût que des jugements sont rendus, sans qu'on sache pourquoi, et sans que nous en ayons la moindre obligation à la raison, aux préceptes ou à l'expérience.

Il est comme impossible d'énoncer ces opinions sans en découvrir l'absurdité ; cependant elles sont sans cesse dans la bouche des hommes et en particulier dans celle des artistes. Ceux qui y ont sérieusement réfléchi, ne portent pas les choses si loin, mais je suis persuadé que même dans le petit nombre de ceux qu'on peut regarder comme capables de pensée, l'opinion qui prévaut accorde moins qu'on ne doit à la raison, et considère les principes du goût, dont les règles de l'art tiennent leur autorité, comme plus flottants et moins bien établis que, venant à l'examiner, nous serons forcés de reconnaître qu'ils sont.

Le proverbe « qu'il ne faut pas disputer des goûts », doit son crédit et sa fortune dans le monde à la même erreur qui nous porte à regarder cette faculté comme trop haute et trop

originale pour être soumise à un jugement terrestre. Elle correspond également à l'idée de ceux qui la regardent comme un pur fantôme de l'imagination, dont le défaut de substance dispense de toute critique.

Il semble que souvent les sentiments ne diffèrent que faute d'user de termes exacts : n'étant pas toujours obligés de parler avec une rigueur de critique. De plus cette différence peut tenir en partie à un défaut de mots dans la langue dont on se sert, pour exprimer les distinctions plus fines que découvre une étude approfondie des choses. De fait, le plus gros de cette différence cesse, quand chaque opinion est expliquée et comprise au moyen de termes exacts et constants.

Nous donnons le nom de goût à cet acte de l'esprit par lequel nous aimons ou n'aimons pas une chose, quelle qu'elle soit. Notre opinion sur un rien fugitif, sur une fantaisie sans fondement, est appelé du même nom que le jugement que nous faisons des vérités fondamentales, des principes les plus généraux et les plus constants de la nature humaine, des ouvrages qui demandent pour être produits les plus grands efforts de l'esprit humain. Quelque incommode que soit cette confusion, il faut bien que nous prenions les mots comme nous les trouvons ; tout ce que nous pouvons faire, c'est de distinguer les choses auxquelles on les applique.

Nous pouvons nous passer de parler ici de ces choses qui sont les objets à la fois du goût et des sens, et qui, n'offrant pas moins de certitude que les sens mêmes, ne donnent aucune matière de recherche ou de dispute. L'appétit ou le goût de l'esprit humain est pour la vérité ; que cette vérité résulte soit de la convenance ou de l'égalité réelle d'idées primitives entre elles, soit de la conformité d'une représentation avec l'objet qu'elles représentent, soit de la correspondance des différentes parties de quelque combinaison entre elles. C'est le même goût qui fait que nous trouvons du plaisir dans une démonstration de géométrie, dans la ressemblance d'une peinture avec son original, et dans l'harmonie de la musique.

Tout cela prend son origine inaltérable et fixe dans la nature ; tout cela par conséquent est sujet aux mêmes investigations de

la raison, tout cela se connaît également par l'étude. Certaines matières comportent une clarté plus grande, certaines une clarté moindre, mais le chemin est le même. Toute peinture qui n'offre point la ressemblance de l'objet imité est fausse. Toute composition est mauvaise, quand les parties n'ont pas de proportion entre elles ; car pour qu'une telle composition fût vraie, il faudrait que, sans contradiction, on pût assurer que des parties sont sans rapport avec leur tout. Le coloris est vrai quand il est accommodé à l'œil, en brillant, en douceur, en harmonie, en ressemblance ; toutes ces qualités cadrant à leur objet : la nature, et pour cette raison étant vraies, aussi vraies qu'une démonstration mathématique, quoique seuls ceux qui s'adonnent à ce genre d'étude soient capables d'en connaître la vérité.

Mais outre la vérité réelle, il y a encore les vérités apparentes : c'est l'opinion, c'est le préjugé. Quand est connue la vérité réelle, le goût qui s'y conforme ne saurait être qu'uniforme; mais pour la seconde espèce de vérités, qu'on pourrait appeler vérités de tolérance ou vérités de savoir-vivre, elles ne sont point fixes, mais variables. Cependant tant que durent les opinions et les préjugés qui les supportent, ces sortes de vérités se comportent comme la vérité réelle ; et l'art, de qui l'objet est de plaire à l'esprit autant que de l'instruire, doit se régler conformément à l'opinion, sous peine de ne pas atteindre sa fin.

A proportion que les opinions sont plus généralement répandues ou reçues depuis plus longtemps, le goût qui s'y conforme approche plus près de la certitude, et d'une sorte de ressemblance avec la science véritable, même s'il arrive que ces opinions n'ont rien au-dessus du préjugé. Car le degré de durée et d'uniformité qui les fait recevoir comme vraies absolument, fait en même temps qu'on compte sur leur stabilité et qu'on peut essayer de les déterminer.

Plus ces préjugés deviennent étroits, locaux et transitoires, plus ce goût secondaire tient de la fantaisie, et s'éloigne de la science véritable ; moins il a le congé de la raison, moins il doit régler la pratique ; quoiqu'il ne faille peut-être en aucun cas le négliger entièrement, si toutefois il n'est pas, comme il

arrive parfois, en contradiction avec les opinions les plus respectables du genre humain.

Ces propositions établies, je vais prendre quelque liberté avec la rigueur de la méthode, cette rigueur n'étant pas nécessaire pour en venir à mes conclusions.

Nous regarderons donc comme accordé que la raison est quelque chose d'invariable, fixé dans la nature des choses, et, sans nous mettre en peine de remonter aux premiers principes, qui échapperont toujours à notre recherche, nous conclurons que tout ce qui, passant sous le nom de goût, se laisse attirer et ranger à la dépendance de la raison, doit être considéré comme également exempt de changement. Si par conséquent nous pouvons, dans les recherches que nous allons faire, démontrer qu'il y a des règles fixes et invariables pour la conduite de l'artiste, il s'ensuivra naturellement que l'art du connaisseur, ou en d'autres termes le goût, a aussi des principes invariables.

Quand on demande la raison du jugement que nous portons des œuvres d'art, et de la préférence que nous donnons à un certain genre sur les autres, nous avons sans doute le droit de répondre que nous jugeons selon notre goût; mais il ne s'ensuit pas qu'une meilleure réponse ne puisse être faite à cette question, bien que celle-ci suffise pour le commun : tout le monde n'étant pas tenu de rechercher les raisons de son approbation ou de sa répugnance.

Les arts seraient pour jamais exposés au caprice et au hasard, si ceux qui doivent juger de leur mérite n'avaient pas de principes établis pour régler leurs décisions, et si les beautés et les défauts des ouvrages ne devaient être déterminés que par une fantaisie déréglée. Et en effet j'ose dire que tout ce que la pratique de l'art exige de connaissance théorique chez l'artiste, est nécessaire au connaisseur.

La première idée qui se présente quand on considère ce qu'il y a de fixe dans l'art ou dans le goût, c'est ce principe fondamental dont j'ai si souvent parlé dans mes précédents discours : l'idée générale de nature. Le commencement, le milieu et la fin de tout ce qu'il y a de solide dans le goût, est compris dans

la connaissance de ce qu'est vraiment la nature ; car toutes les idées qui ne sont pas conformes à celles de la nature ou à l'opinion universelle, doivent être regardées comme plus ou moins arbitraires.

Mon idée de la nature ne comprend pas seulement les formes que la nature produit, mais encore la nature et façon intérieure, si je puis m'exprimer ainsi, de l'esprit de l'homme et de son imagination. Les termes de beauté et de nature, qui sont des idées générales, ne sont que des manières différentes d'exprimer la même chose, qu'on les applique à des statues, à des vers, ou à des tableaux. La difformité n'est pas la nature, mais un écart accidentel à l'égard de sa pratique ordinaire. En conséquence cette idée générale est ce qui doit s'appeler nature, et, si l'on parle comme il faut, rien d'autre n'a droit à ce nom. Mais nous sommes si loin de parler dans la conversation avec cette exactitude, que nous disons au contraire, en critiquant Rembrandt et les autres peintres hollandais d'avoir mis dans leurs tableaux d'histoire l'image exacte d'objets individuels avec tous leurs défauts, nous disons, dis-je, que le goût est mauvais, mais que du moins c'est la nature.

Cette fausse application des termes ne peut manquer d'embarrasser souvent le jeune artiste. L'art n'est-il pas, dira-t-il, une imitation de la nature ? En conséquence, celui qui l'imite avec la plus grande fidélité, n'est-il pas nécessairement le premier ? D'après ce raisonnement, Rembrandt a sa place au-dessus de Raphaël. Mais un peu de réflexion suffira à faire voir que ces traits individuels ne peuvent pas être pris pour la nature, car comment la nature de l'homme pourrait-elle être cherchée où règne la dissemblance? étant donné qu'il n'y a pas dans le monde deux individus qui soient pareils.

Ainsi, suivant qu'un ouvrage est conduit sous l'influence des idées générales ou d'idées particulières, il faut le considérer, dans son ensemble, comme l'œuvre du bon ou du mauvais goût.

En conséquence, puisque la beauté ne consiste pas à prendre ce qui se trouve immédiatement devant vous, il ne convient pas davantage, dans nos recherches sur le goût, de regarder les premières opinions que nous sommes sujets à recevoir comme un

effet du meilleur choix, ou d'un choix qui serait plus naturel à l'esprit et à l'imagination. Lorsque nous ne commençons qu'à nous instruire, nous nous jetons avec activité sur ce qu'il y a de bon dans l'objet le plus proche ; ce n'est qu'après avoir eu le temps de la réflexion et par un effet de la discipline, que nous refusons le bien présent pour quelque chose de meilleur à distance. La noblesse et l'élévation de tous les arts, comme de la vertu elle-même, consiste à régler sa conduite sur cette idée plus étendue, et toute critique fondée sur une vue plus restreinte de ce qui est naturel, mérite d'être condamnée. J'ajoute qu'elle est plus superficielle que fausse : le défaut venant de ce que la vérité n'y est pas prise dans une extension suffisante.

Il est quelquefois arrivé aux plus grands maîtres de notre art de tomber dans l'erreur par un effet de cette méthode bornée de raisonner. Poussin, qu'on peut citer comme exemple d'un artiste étroitement attaché aux idées les plus étendues et générales de la nature, cependant, parce qu'il a négligé de se faire là-dessus des principes, a délaissé au moins une fois, à mon avis, la vérité pour le préjugé. On dit qu'il n'a pas craint de défendre Jules Romain sur son peu de soin à disposer les masses de lumière et d'ombre, et à bien grouper les figures dans sa Bataille de Constantin[1], comme si cette négligence eût marqué l'intention de rendre le désordre d'une bataille. La méthode du Poussin lui-même dans plusieurs de ses tableaux a de quoi nous faire croire ce récit. Que telle ait été sa pratique, le Sacrifice à Silène[2], et le Triomphe de Bacchus[3] en sont la preuve ; et l'on en voit un exemple plus éclatant encore dans son Persée tenant la tête de Méduse[4].

Ce dernier sujet est certainement un sujet de grand fracas et fort tumultueux ; et pour que le premier aspect de la peinture y corresponde, nous voyons que le peintre y a violé tous

1. Aux chambres du Vatican.

2. Peut-être le tableau conservé sous le numéro 42 de la Galerie Nationale de Londres.

3. Décrit au catalogue de Smith ; on ne sait où il est à présent.

4. A la Galerie Nationale de Dublin.

les principes de la composition : il n'y a ni principale figure, ni principale lumière, ni groupes ; tout y est dispersé et dans une telle confusion que l'œil n'y trouve de repos nulle part. Je me rappelle que cet aspect rebutant me fit m'en détourner avec dégoût, et je n'y serais certainement pas retourné, si l'on ne m'avait pressé d'en faire un examen plus attentif. Alors, il est vrai, j'y trouvai ce qu'on peut toujours s'attendre de trouver dans un tableau de Poussin : la correction du dessin, la force de l'expression, et des caractères appropriés : en un mot toutes les qualités qui distinguent les ouvrages de ce savant artiste.

J'estime qu'il convient de détourner les artistes de l'imitation de cette conduite de Poussin. Il faut qu'une peinture plaise à première vue et se concilie pour ainsi dire l'attention du spectateur. Si au contraire l'effet général offense l'œil, il est à craindre qu'on n'y revienne pas, quelque mérite solide que le tableau renferme.

Peut-être ne doit-on recevoir aucune excuse pour des offenses commises contre le véhicule (que ce soit le sens de l'ouïe ou de la vue) par lequel le plaisir est porté dans l'esprit. Il faut absolument pourvoir à ce que l'œil ne soit ni tiraillé, ni distrait par une confusion de parties et de lumières égales, ou offensé par un mélange de couleurs discordantes ; de même qu'on doit se garder d'offenser l'oreille par des sons discordants. La vérité de cette observation se trouve à point confirmée par Shakespeare, quand il met dans la bouche d'Hamlet[1] un précepte pareil à l'adresse des acteurs, savoir de ne jamais blesser l'oreille par des sons rudes : « Jusque dans le torrent, jusque dans la tempête, jusque dans l'ouragan de la passion, songez toujours, dit-il, à prendre et à garder la mesure qui en rende l'expression douce. » Ce qui n'empêche qu'il ne fasse en même temps cette juste observation « que le but de l'art dramatique a toujours été et est encore de tenir, pour ainsi dire, le miroir à la nature »[2]. Personne n'ose contester que les passions violentes n'arrachent à la nature des sons rudes et désagréables ;

1. Acte III, scène II.
2. *To hold the mirror up to nature*, même pass.

mais ce grand poète et grand critique pensait que l'imitation aurait coûté trop cher, s'il eût fallu l'acheter par des sensations pénibles, ou, comme il le dit, « par un déchirement des oreilles ». Le poète et l'acteur, comme le peintre de génie, qui connaît la variété et les sources des plaisirs de l'esprit et de l'imagination, donne peu d'attention à la nature commune ; il évite la commune ornière. En s'élançant hors de ces bornes étroites, il s'empare des esprits plus sûrement, et touche à son but avec plus de puissance. Les ignorants font honneur de ce succès à une négligence de toutes les règles et à la mise au rebut de la raison : tandis qu'il n'est l'effet que d'une stricte obéissance aux règles les plus exquises de la plus juste raison.

Celui qui croit que la nature, dans le sens étroit de ce mot, est le seul modèle qu'on doive suivre, n'offrira dans ses productions qu'un faible divertissement à l'imagination. Tout ce qu'on fait doit être fait avec ce dont il est naturel que l'esprit soit charmé, simplicité ou variété, uniformité ou irrégularité, scènes domestiques ou étrangères, agrestes et sauvages ou riches et ornées : chacune de ces choses à son tour étant de nature à plaire à l'esprit. En un mot, tout ce qui plaît a quelque chose en soi qui est analogue à l'esprit ; il est donc naturel, dans le sens le plus relevé et le meilleur du mot.

C'est au sens de ce mot de nature et de vérité que ceux qui professent l'art ont le devoir de s'attacher plus particulièrement; et il faut remarquer que beaucoup d'hommes instruits, accoutumés à n'admettre comme vrai que ce qu'on peut prouver par les mathématiques, ont rarement du goût pour les arts qui s'adressent à l'imagination, dont la conformité avec le vrai se reconnaît par une autre espèce de preuve. Cependant la connaissance de ces arts ne demande pas moins de circonspection et de sagacité qu'il n'en faut pour atteindre les vérités sujettes à des démonstrations exactes. C'est la raison qui doit en dernier ressort déterminer notre choix dans toutes les occasions ; mais il est sûr qu'elle sera de peu de secours, si l'on applique au goût des principes qui, quoique bons dans leur sphère, ne sont pas faits pour cet objet. Par exemple, il y a de bonnes raisons de prétendre qu'une statue destinée à trans-

mettre la ressemblance d'une personne à la postérité, doit être vêtue suivant le costume du temps, et ces raisons seraient décisives si le costume faisait partie de la personne; mais il faut remarquer qu'après un certain temps le costume n'est plus qu'un objet de curiosité pour l'antiquaire : c'est ce qui fait que l'artiste a le droit d'en tenir peu de compte, toutes les fois que ce soin serait contraire au dessein général de l'ouvrage. Il faut ici que l'opinion vulgaire cède à une raison supérieure. C'est dans les formes du nu et dans le jet des draperies qu'on reconnaît principalement la différence entre un artiste et l'autre. S'ils sont obligés de suivre le costume moderne, les formes du nu se trouveront entièrement cachées, et les draperies auront déjà été disposées par le tailleur. Un Phidias ne serait plus Phidias, s'il lui fallait se plier à ce plan déraisonnable : rien ne le distinguerait d'un sculpteur ordinaire, puisque dans les parties inférieures de quelque art, le savant et l'ignorant sont sur le même niveau.

Voilà sans doute une des raisons qui font que l'auteur de la merveilleuse figure du Laocoon [1] l'a représenté nu, quoique il soit supposé en train de sacrifier à Apollon, et que partant le devoir du sculpteur eût été de le montrer dans ses habits pontificaux : mais d'autres fortes raisons l'ont emporté. L'art ne jouit pas chez nous d'une assez haute estime pour obtenir des sacrifices aussi grands que les anciens lui en ont fait, et en particulier les Grecs, qui souffraient qu'on les représentât nus, fussent-ils généraux, législateurs ou rois.

Sur ce chapitre de la balance à tenir entre deux raisons contraires, ou du choix à faire du moindre de deux maux, on peut considérer la conduite de Rubens dans la galerie du Luxembourg [2], où des figures allégoriques sont mêlées avec des personnages réels. Il faut avouer que ce mélange est une faute : cependant étant donné que le dessein du peintre fut d'orner cette galerie avec richesse, avec variété, avec splendeur, ce résultat n'a pu être atteint, au moins dans le degré

1. La célèbre antique du Belvédère.
2. La Vie de Marie de Médicis, au Louvre.

que nous voyons, sans peupler l'air et l'eau de ces figures allégoriques. Ainsi il a rempli par là parfaitement ses intentions ; et dans ce cas toutes les autres considérations moindres, capables de contrarier le grand dessein de l'ouvrage, devaient nécessairement céder et disparaître.

La variété produite par le mélange de portraits et de costumes modernes avec des figures allégoriques ne doit pas être sacrifiée légèrement à un scrupule de la raison, lorsque cette raison prive l'art en quelque manière de son existence même. Il faut se rappeler toujours que l'affaire d'un grand peintre est de produire quelque chose de grand en peinture ; à cause de cela il doit veiller à ne pas se laisser détourner de son objet par des apparences de raison.

Ce qui a été si souvent allégué contre la poésie allégorique, qu'elle est ennuyeuse et sans intérêt, ne saurait être appliqué avec autant de fondement à la peinture, dont l'intérêt est d'un genre différent. Si la peinture allégorique produit une plus grande variété de beauté idéale, une composition plus riche, plus variée, plus délectable, et fournit à l'artiste une plus grande occasion de montrer son talent, tout l'intérêt qu'il a en vue s'y trouve. Un tableau peint de la sorte n'attire pas seulement, il fixe et retient l'attention.

Que si l'on objecte que Rubens s'est trompé dans le principe, en se croyant obligé de rendre son ouvrage si excessivement décoratif, je réponds qu'on change la question. Ce style était son style particulier, il n'en avait pas d'autre à son service, et sans doute on ne l'avait choisi pour cet ouvrage que parce que tel était son style. Personne ne conteste qu'un peintre de l'école soit de Bologne, soit de Rome, eût mis dans un pareil ouvrage plus de noblesse et d'érudition.

Ceci nous conduit à un autre chapitre important du goût : savoir l'examen de ce que valent les différentes classes de l'art, et de l'estime qu'il faut en faire.

Tous les arts ont en soi des moyens qui s'adressent, les uns à la partie intellectuelle, les autres à la partie sensible de nous-mêmes. En supposant le mérite égal dans l'emploi de ces deux sortes de moyens, il est à peine besoin de demander

lesquels méritent la préférence, de ceux qui retracent les actions héroïques et les plus nobles passions de l'homme, ou de ceux qui, par le secours d'ornements séducteurs, quelque pleins de grâce et d'élégance qu'ils soient, captivent la sensualité, si l'on peut dire, de notre goût. Ainsi l'école de Rome et celle de Bologne, qui s'adressent à nos meilleures et à nos plus nobles facultés, sont légitimenent préférées à celles de Venise, de Flandre et de Hollande.

La rondeur des périodes dans l'éloquence, et l'harmonie des nombres en poésie sont dans ces deux arts ce que le coloris est dans la peinture. Quelque estime qu'on ait pour elles, on ne saurait les considérer comme égales en importance à l'art de développer des vérités utiles au genre humain, de celles qui nous rendent meilleurs et plus sages. Et comment mettre les ouvrages qui nous rappellent la pauvreté et la bassesse de notre nature, sur le même rang que ceux qui excitent en nous des idées de grandeur, qui élèvent et qui ennoblissent l'humanité, ou qui, pour me servir de l'expression d'un poète mort récemment, « enseignent au spectateur à estimer en lui la dignité de l'homme [1] » ?

Ainsi le rang et l'estime de chaque art, mesurés sur son importance, sont assignés par la raison, depuis le peintre de figure jusqu'au peintre de nature morte. Que celui qui donnerait le premier rang au style inférieur, ne vienne pas nous dire que tel est son goût. Le goût n'a rien à faire ici ; du moins ne souffrons pas qu'il ait rien à y faire. Un pareil homme ne manque pas de goût, mais de bon sens et de jugement.

Cela n'empêche pas que l'on ne préfère à bon droit la perfection dans un style inférieur à la médiocrité dans les styles plus relevés. Un paysage, s'il est de Claude Lorrain, peut être préféré à un tableau d'histoire qui n'est que de Lucas Giordano. Mais cela montre à quel point le connaisseur est tenu de savoir en quoi consiste l'excellence de chaque genre, afin de juger de son degré de perfection.

Même dans les ouvrages d'un même genre, de la pein-

1. Goldsmith, dans le *Voyageur*, v. 332. Cet auteur était ami de Reynolds.

ture d'histoire par exemple, où différentes parties veulent être considérées, la perfection d'une partie inférieure portée à un fort haut degré rendra un ouvrage fort estimable, et balancera jusqu'à un certain point l'absence de quelque espèce de mérite supérieur. C'est le devoir du connaisseur de savoir distinguer chacune de ces parties, et de l'estimer suivant qu'elle le mérite. De cette manière, le Bassan même ne lui paraîtra pas indigne de son attention. Quoique entièrement dépourvu d'expression, de sens, de grâce ou d'élégance, ce peintre obtiendra cependant son estime à cause du goût admirable de son coloris, peu inférieur, dans ses meilleurs ouvrages, au coloris du Titien même.

Puisque j'ai nommé le Bassan, il faut également lui rendre cette justice que, quoiqu'il n'ait pas aspiré à l'honneur d'exprimer les caractères et les passions de l'homme, cependant, si l'on considère la facilité et la vérité avec laquelle il a touché toutes sortes d'animaux et leur a donné ce que les peintres appellent leur caractère, peu de peintres l'ont surpassé.

Au Bassan on peut ajouter Paul Véronèse et le Tintoret, pour leur totale négligence de ce qu'on regarde à bon droit comme l'essentiel de l'art, c'est-à-dire l'expression des passions. Ces défauts chez eux crèvent les yeux, pourtant on estime leurs ouvrages ; mais il faut se rappeler que ces artistes ne plaisent pas par ces défauts, ils plaisent par de grandes beautés d'un autre genre, qui se font estimer en dépit de ces défauts. Comme toutes les autres, ces beautés sont fondées, à proportion qu'elles plaisent, sur une vérité de nature générale. C'est la vérité qu'elles retracent, quoique non pas toute la vérité.

Ces considérations, qu'on ne saurait trop inculquer, peuvent servir à se garder de deux erreurs qui, comme je l'ai remarqué, ont été, du moins autrefois, les plus en faveur chez les artistes, en même temps que les plus funestes pour eux : savoir de croire que le goût et le génie n'ont rien à faire avec la raison, et de prendre les réalités individuelles pour la nature.

Je dirai maintenant quelque chose de cette partie du goût qui, comme je l'ai annoncé, est réglée moins sur la forme des

objets pris en soi, que sur la nature de l'esprit, à qui leur représentation s'adresse : réglée, dis-je, sur la propre essence et sur l'organisation de notre âme, c'est-à-dire de notre imagination et de nos passions. Les principes de ce côté ne sont pas moins invariables que de l'autre, et l'on en raisonne de la même manière, par un appel au sens commun, prononçant sur les sentiments communs à tout le genre humain. Ce sens et ces sentiments m'apparaissent comme d'une égale autorité et comme également concluants.

L'appel dont il s'agit suppose une uniformité et une convenance générale entre les esprits des hommes. Autrement ce serait une entreprise vaine que d'établir les règles de l'art ; ce serait chercher à saisir un fantôme que de vouloir faire naître des sensations dont nous ne nous ferions pas d'idée. Il n'y a pas de raison de supposer qu'il y a une différence plus grande entre nos esprits qu'entre nos corps, lesquels, quoiqu'on n'en puisse pas trouver deux pareils, offrent néanmoins une ressemblance générale à travers toute l'espèce humaine. Il suffit que le goût d'un homme soit cultivé pour que l'idée générale des esprits comme des corps lui soit un point de comparaison à juger du beau et du laid dans l'une et l'autre de ces matières.

La façon intérieure des esprits étant donc, comme la forme extérieure des corps, à peu près uniforme, on a le droit d'en conclure que les imaginations, qui ne sont que le produit de notre faculté de combiner les idées procurées par les sens (n'y ayant point en nous de pouvoir d'imaginer entièrement original) doivent se ressembler aussi bien que les sens dans tous les hommes. Cette ressemblance étant, il s'ensuit que dans toutes les circonstances, dans nos amusements les plus frivoles comme dans les actions les plus sérieuses de notre vie, nous devons régler nos affections de tout genre sur celles des autres. Un esprit bien discipliné convient de cette autorité, et soumet sa propre opinion à l'opinion générale.

Pour acquérir une juste idée de ce que c'est que l'imagination, il faut connaître les sentiments et les passions des hommes en général ; quoiqu'il nous semble que ce soit assez

de consulter nos sentiments particuliers, et de nous en rapporter à eux pour nous préserver de toute erreur.

Une connaissance de la disposition et du caractère de l'esprit humain ne s'acquiert que par l'expérience. Je conviens que l'examen de ce qui se passe en nous, et que l'habitude de remarquer les motifs de nos propres actes et les réactions de nos propres sentiments, fournit une grande partie de cette connaissance. Nous pouvons supposer une uniformité, et conclure que les mêmes causes produiront chez les autres les mêmes effets ; cet examen aura de plus l'effet de nous suggérer des recherches ; mais nous ne serons jamais sûrs que nos sentiments sont vrais, que lorsqu'ils se trouveront confirmés par une observation plus étendue. Une différence entre deux individus ne décide rien ; mais une réunion générale des esprits, comme un rassemblement général des forces de tout le genre humain, fait une puissance irrésistible. De fait, comme il est vrai de dire que celui qui ne se connaît pas soi-même ne connaît pas les autres, de même on peut dire que celui qui ne connaît pas les autres, ne se connaît soi-même que fort imparfaitement.

Celui qui croit s'affranchir des préjugés en rejetant l'autorité des autres, ouvre les avenues toutes grandes à la singularité, à la vanité, à l'obstination et à plusieurs autres vices, qui tous tendent à pervertir notre jugement et à empêcher l'opération naturelle de nos facultés. Cette soumission aux idées des autres est un devoir d'une part, et de l'autre une nécessité à laquelle nous cédons malgré nous. La vérité est que nous ne sommes jamais satisfaits de nos propres opinions, quelques prétentions que nous élevions, tant qu'elles n'ont pas reçu la ratification du suffrage des autres hommes. Nous ne cessons de disputer et de combattre : nous cherchons à gagner les autres à nous, quand nous ne nous rendons pas à eux.

De tout cela il s'ensuit que celui qui connaît les ouvrages consacrés par l'approbation de différents siècles et de différents peuples, et qui a formé ses idées là-dessus, a plus de matériaux et plus de moyens de connaître ce qui est analogue à l'esprit de l'homme, que celui qui n'a de commerce qu'avec les pro-

ductions de son siècle et de son pays. Ce qui a plu et plaît encore, continuera sans doute de plaire à l'avenir : c'est le fondement des règles de l'art, et la raison solide qui ne peut leur manquer.

Cet examen et cette étude de l'esprit ne doivent pas être limités à un seul art. C'est par le rapport d'un art avec un autre, que beaucoup de choses peuvent être assurées, que l'on n'aurait fait qu'entrevoir ou qu'on n'aurait peut-être pas découvertes du tout, si l'on n'y avait été conduit par la pratique de quelque art frère dans une occasion du même genre[1]. Les fréquentes allusions qu'un homme qui traite d'un art est obligé de tirer des autres pour expliquer et pour confirmer ses principes, montrent assez leur intime connexion et leur rapport inséparable.

Comme tous les arts tendent au même but général, qui est de plaire, et s'adressent aux mêmes facultés par le moyen des sens, il s'ensuit que leurs règles et leurs principes doivent avoir autant d'affinité que le permettent les diverses matières et les différents organes ou véhicules par lesquels ils sont transmis à l'esprit[2].

Concluons donc que l'essence véritable, pour m'exprimer ainsi, de ce qu'on appelle goût, est fixée et établie dans la nature des choses, qu'il y a des causes certaines et régulières par lesquelles l'imagination et les passions de l'homme sont affectées. Concluons que la connaissance de ces causes s'obtient par une recherche laborieuse et attentive de la nature, selon le même insensible progrès qui règle l'acquisition de toutes les sciences, quelque instantanées que puissent paraître leurs opérations, après qu'on les a acquises ainsi.

On a souvent observé que seul l'homme bon et vertueux est à même d'acquérir ce goût vrai ou juste même des arts. Cette opinion ne paraîtra pas sans fondement, si l'on considère que la même disposition d'esprit engendrée de la recherche

1. *Nulla ars non alterius artis aut mater aut propinqua est.* Tertullien cité par Junius (Note de l'auteur).

2. *Omnes quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum et quasi cognatione inter se continentur.* Cicéron (Note de l'auteur).

de la vérité dans les plus importants devoirs de la vie, est seulement transportée ici à des amusements moins graves. La même disposition, le même désir de trouver quelque chose de fixe, de solide, de substantiel et de durable, où l'esprit puisse prendre son appui, pour ainsi dire, et s'établir en sûreté, est ce qui nous pousse dans un cas comme dans l'autre; il n'y a que le sujet de changé. Dans l'un et dans l'autre nous tenons la même conduite pour obtenir l'idée de la beauté et de la perfection : perfection de vertu, quand nous regardons, au delà de nous-mêmes, la société et l'univers; perfection des arts, quand de la même manière nous étendons nos vues sur tous les âges et sur tous les temps.

Tous les arts ont ainsi que le nôtre certains principes flottants et d'autres qui sont fixes. Une recherche attentive de leurs différences permet de déterminer dans quelle mesure nous subissons l'influence de l'habitude, de reconnaître ce qu'il y a d'arrêté selon la nature des choses.

Pour distinguer ce qu'il y a de solidement fondé, on peut avoir recours à la même épreuve à laquelle quelques-uns prétendent qu'on doit soumettre l'esprit d'un livre; savoir si de le traduire l'anéantit. L'esprit qui règne dans un ouvrage est faux, s'il ne subsiste que dans une langue ; de même toute peinture qui ne plaît qu'un certain temps et à une certaine nation, ne doit sa réputation qu'à quelque association locale ou accidentelle d'idées.

Ceci peut s'appliquer à tous les usages et à toutes les habitudes de la vie. C'est ainsi que les principes généraux d'urbanité, de politesse et de civilité, ont été les mêmes chez tous les peuples; tandis que la mode suivant laquelle elles s'expriment ne cesse de changer. L'idée générale de montrer du respect aux autres, est de se faire soi-même petit; mais la manière de le faire, soit en inclinant le corps, en s'agenouillant, en se prosternant, en retirant la partie supérieure du vêtement ou en ôtant l'inférieure[1], dépend de l'usage.

1. Ote ta chaussure de tes pieds, car le sol que tu foules est une terre sainte. Exode, III, v (Note de l'auteur).

Ainsi, en ce qui regarde les ornements, on aurait tort de conclure, parce que leur invention fut d'abord arbitraire, qu'ils ne méritent pas notre attention. Au contraire, celui qui fait peu de cas de ces ornements, va contre la nature et contre la raison. Comme la vie serait imparfaite sans les arts, qui en sont le plus grand ornement, ainsi ces arts eux-mêmes seraient imparfaits sans l'appoint de leurs ornements. Quoique on ne doive absolument pas confondre ces ornements avec les beautés positives et substantielles de la nature, il faut néanmoins convenir que la connaissance des uns et des autres est essentielle pour former un goût complet et parfait. En réalité, l'ornement est le principe d'où viennent aux arts les caractères qui les distinguent ; on peut même ajouter que le goût national n'a nulle part d'expression plus propre que dans cette partie de l'ornement : comme il arrive qu'en jetant en l'air une plume, on fait mieux voir de quel côté le vent souffle, que par toute autre matière plus pesante.

La différence sensible entre les productions des écoles de Rome, de Bologne et de Venise, consiste plus dans l'effet produit par les couleurs, que dans les perfections plus profondes de l'art ; c'est du moins cette partie qui fait que chacune est reconnue et distinguée au premier coup d'œil. Pareillement, c'est aux ornements plutôt qu'aux proportions d'architecture que nous distinguons au premier regard les différents ordres les uns des autres ; comme l'ordre dorique à ses triglyphes, l'ionique à ses volutes, le corinthien à ses acanthes.

Ce qui distingue le style oratoire d'une froide narration, c'est l'usage fréquent, quoique sage, des ornements appelés figures et métaphores ; et la poésie elle-même se distingue de l'éloquence par des mots et par des expressions plus hardies et plus éclatantes encore. Ce qui fait de la poésie quelque chose de tout à fait séparé, c'est particulièrement l'ornement du vers ; cet ornement lui donne son caractère, elle ne peut subsister sans lui. L'usage fait qu'on recourt à différentes espèces de mètres pour les différents genres de composition, sans que les hommes se soient mis parfaitement d'accord sur ce point. En Angleterre le différend n'est pas encore décidé, savoir s'il

vaut mieux se servir de rimes ou de vers blancs. Mais malgré le désaccord sur le choix, chacun ne laisse pas d'avouer que ce choix est essentiel.

Dans la poésie et dans l'éloquence, c'est le goût qui décide jusqu'où le style figuré peut aller, et en quel point précis commence l'affectation à cet égard ; mais encore ne faut-il pas oublier que ce goût est réglé et formé sur le sentiment du genre humain, sur les ouvrages qui se sont fait approuver de tous les temps et de tous les hommes. Ainsi, quoique on ne puisse douter qu'il y a dans l'éloquence une perfection essentielle et des principes immuables communs à toutes les langues, qui sont fondés sur la nature de nos affections et de nos passions, cependant elle a ses ornements et ses manières de s'adresser qui sont purement arbitraires. Ce qui chez les nations d'Orient est regardé comme grand et sublime, serait considéré chez les Grecs et chez les Romains comme enflé et exagéré ; tandis que la manière dont ces derniers s'expriment passerait chez les Orientaux pour froide et insipide.

On peut ajouter pareillement à l'éloge des ornements, que c'est par leur secours que l'art lui-même atteint son but. Dufresnoy[1] appelle le coloris qui est le principal ornement de la peinture, *lena sororis*, c'est-à-dire celle qui procure des amants et des admirateurs aux perfections plus importantes de l'art.

On peut se rendre compte que la même justesse d'esprit qui permet à un homme de s'instruire sur les principes les plus invariables de l'art, le rend capable de saisir la vérité ou l'idée exacte de ce qui est juste dans les ornements. Dans un cas comme dans l'autre c'est le même centre de perfection, quoiqu'il soit le centre d'un plus petit cercle.

Je vais expliquer ceci par un exemple tiré de la mode, dans laquelle on convient qu'il y a un bon et un mauvais goût. Les parties qui composent nos vêtements changent continuellement, de grandes deviennent petites, de courtes longues : mais la forme générale demeure, et c'est toujours au fond le même

1. *De Arte Graphica*, v. 263.

habillement, relativement fixe et établi, quoique sur un fondement fort léger ; et c'est sur ce fondement que la mode se donne carrière. Celui qui invente avec le plus de succès de nouvelles modes et des habits du meilleur goût, ne manquerait pas sans doute, en appliquant ses capacités à de plus grands objets, de montrer une égale adresse et de porter la même correction de goût dans les ouvrages les plus relevés de l'art.

J'ai parlé du goût dans le vêtement, qui est certainement un des objets de moindre importance auxquels ce mot soit appliqué ; cependant comme j'en ai fait la remarque, même en cela il y a un vrai et un faux, quelque étroit qu'en soit le fondement, d'après lequel on juge légitimement de la mode particulière d'une nation. Quant aux moyens de déterminer à quels costumes des différents siècles et des différents peuples il faut donner la préférence, ils sont bien plus restreints encore, puisque ces différents costumes semblent s'éloigner tous autant de la nature. Supposons qu'un Européen, après qu'il s'est rasé le menton, qu'il s'est couvert de faux cheveux, ou qu'il a noué les siens en nœuds raides et réguliers aussi peu ressemblants que possible à la nature, qu'au moyen de la graisse du porc il les a rendus immobiles et qu'il y a jeté de la poudre au moyen d'une machine de la plus grande régularité ; supposons, dis-je, qu'accoutré de la sorte il rencontre un Indien qui a passé autant de temps à sa toilette, qui avec le même soin a mis son ocre jaune et rouge sur les parties attentivement choisies de son front et de ses joues ; de ces deux hommes mis en présence, le premier qui s'avisera de rire, c'est celui-là qui est le barbare.

Toutes ces modes sont indifférentes ; elles ne méritent ni recherche ni effort ordonnés à les améliorer, tout changement qu'on pourrait y faire, ne pouvant avoir pour effet de les rapprocher de la nature. Le seul cas où l'indignation contre quelqu'une de ces modes serait de mise, c'est quand l'opération qu'elles exigent est douloureuse ou nuisible à la santé : comme les pratiques d'Otaïti, ou l'usage des femmes d'Angleterre de se lacer trop étroit. Quant à ce dernier point, il n'y a pas

longtemps que le professeur d'anatomie[1] a pris l'occasion de vous faire voir à quel point cette pratique nuisait à la santé et conduisait même à la mort.

Il en est à l'égard du vêtement comme à l'égard des choses d'une plus grande importance. Les modes doivent leur origine à ceux à qui leur rang, leur naissance ou leur fortune donnent l'ascendant sur les autres hommes. Beaucoup des ornements de l'art, ceux du moins dont on ne peut donner de raison, nous sont transmis, sont adoptés et empruntent leur crédit, de la compagnie dans laquelle nous sommes habitués à les voir. Comme la Grèce et Rome sont les sources d'où ont coulé pour nous toutes sortes de perfections, nous ajoutons de bon gré au respect qu'elles réclament en retour du plaisir et de l'instruction qu'elles donnent, l'approbation de tous les ornements et de toutes les modes qu'elles nous présentent jusque dans leur vêtement. En effet, on peut observer que, non contents d'admirer leurs costumes dans les statues qui nous restent d'eux, nous ne faisons point difficulté d'habiller les statues des capitaines ou des sénateurs de notre temps de la cuirasse romaine ou de la toge, poussant la chose au point de de ne pouvoir souffrir une statue autrement vêtue.

Les figures des grands hommes de ces nations anciennes nous sont venues par la sculpture ; par la sculpture nous ont été transmis tous les meilleurs échantillons de leur art. Ces deux points font que nous avons associé la dignité de la figure humaine aux personnages ainsi représentés, et la vérité de l'art au style de ces représentations : cela si étroitement, qu'il ne nous est plus possible de séparer l'un de l'autre dans notre esprit. Il n'en est pas de même en peinture, parce que, n'ayant point de bons portraits des anciens, cette association d'idées n'a pu se faire. Il est sûr que nous ne voudrions pas plus peindre un général d'à présent en habit militaire romain, que nous n'aimerions donner à une statue l'uniforme actuel de nos troupes. Mais à défaut de portraits des anciens en peinture, pour faire voir combien nous sommes sujets à cette espèce de préjugés ;

1. V. p. 5, n. 1.

remarquons que les meilleurs d'entre les peintres modernes obtiennent de nous le même hommage. Le grand nombre de parfaits portraits dont Vandyck a enrichi la nation Anglaise, ne sont pas admirés seulement dans les qualités qu'ils exposent, on en aime jusqu'aux modes d'habillement qui se portaient au temps du peintre. Il n'est personne de nous qui ne se souvienne combien il était commun il y a quelques années de rencontrer des portraits peints par fantaisie dans ce costume[1], et cette habitude n'a pas entièrement cessé. De cette manière il faut convenir qu'on ne laissait pas de donner à ces peintures médiocres quelque chose de l'air et de l'effet des ouvrages de Vandyck, partant de les faire paraître meilleures qu'elles n'étaient. Il est vrai qu'elles ne paraissaient telles qu'à ceux qui étaient en état de faire cette association d'idées, laquelle étant une fois faite, l'effet était irrésistible. Mais cette association tient aussi de la nature, et se rapporte à cette vérité secondaire qui vient de la conformité au préjugé et à l'opinion universelle ; elle n'est donc pas purement imaginaire. Outre le préjugé qui nous rend favorables à l'habillement des anciens, d'autres raisons peuvent trouver place de préférer l'effet qu'ils produisent. Au nombre de ces raisons il faut mettre la simplicité d'un vêtement qu'une seule pièce d'étoffe compose, et qui n'offre point ces formes singulières et bizarres dont toutes les autres espèces d'habillement s'embarrassent.

De même, quoique ce soit l'idée favorable que nous avons reçue des anciens, nos maîtres dans l'architecture, qui nous ait engagés de même à adopter leurs ornements, et quoique nous sachions assez que ni la nature ni la raison ne sont au fond de la préférence que nous donnons à ce style particulier, cependant si quelque architecte prenait texte de cette vérité pour inventer quelque nouvel ordre que je suppose d'une égale beauté, cette invention ne réussirait point ; et l'architecte n'aurait pas le droit de se plaindre, les anciens ordres ayant ce grand avantage d'avoir pour eux le préjugé et l'usage. En faisant ainsi, on abandonne ce qui a tous les préjugés en sa

1. Reynolds lui-même l'a employé. A noter l'expression de « costume *gothique* » employée par Jansen pour désigner le costume de Vandyck.

faveur, pour prendre ce qui ne saurait avoir d'avantage que la nouveauté, laquelle se détruit bientôt elle-même, et de toute manière ne peut soutenir la concurrence de l'habitude.

Les anciens ornements, qui jouissent de la possession, ne devraient être changés, que si ce qu'on met en place était non seulement supérieur, mais l'était d'une supériorité telle qu'il y eût de quoi balancer le mal et la confusion que l'innovation traîne toujours après elle.

A cela on peut ajouter que la durée des matériaux contribue souvent à donner l'avantage à un objet sur un autre. Les ornements d'un édifice, dont le goût a surtout affaire, sont composés de matériaux plus durables que ceux dont sont faits nos vêtements ; à cause de cela les premiers élèvent des prétentions plus hautes à un préjugé favorable.

On doit sans doute être fort circonspect envers ce dont nous ne pouvons pas plus nous débarrasser que de nous-mêmes. Nous sommes des êtres de préjugé ; ni nous ne pouvons, ni nous ne devons entreprendre de l'arracher ; tout notre devoir est de le régler par la raison ; ce qui ne consiste presque qu'en un point : forcer les préjugés locaux et temporaires à céder aux préjugés durables.

En conséquence, celui qui dans le portrait désire ennoblir son sujet, que nous supposerons être une dame, évitera de la peindre dans le costume moderne, dont l'air familier suffit pour détruire toute dignité. Il aura soin que son ouvrage corresponde aux idées et à l'imagination qu'il sait devoir régler le jugement des autres. Il donnera à la draperie de sa figure un air antique pour y mettre la dignité, et conservera quelque chose du costume actuel pour y sauver la ressemblance. De cette manière son ouvrage s'accordera avec le préjugé que nous avons en faveur des choses que nous voyons continuellement, et le parfum de simplicité antique répondra à ce qu'on peut appeler notre préjugé érudit et savant.

Il n'y a pas longtemps qu'on a fait une statue à Voltaire[1], que le sculpteur, méprisant les égards qu'on doit avoir pour les

1. Ouvrage de Pigalle en 1770, maintenant retiré au Palais Mazarin, dans la bibliothèque de l'Institut.

idées reçues, a représentée entièrement nue et aussi maigre et décharnée qu'on dit que l'original l'était. L'effet fut tel qu'on devait l'attendre : l'ouvrage est resté dans l'atelier, quoiqu'on l'eût destiné à servir de monument public à la mémoire de Voltaire, car il avait été fait aux frais des gens d'esprit ses contemporains, et de ses admirateurs.

Celui qui voudrait réformer une nation chez qui le mauvais goût prévaudrait, n'atteindra pas son but en allant droit contre le courant des préjugés. Il faut que l'esprit des hommes soit préparé à recevoir ce qui est nouveau pour lui. Réformer est l'ouvrage du temps. Un goût national, quelque mauvais qu'il soit, ne peut être changé tout d'un coup ; il faut céder quelque chose à la prévention qui s'est emparée de l'esprit. Grâce à cette précaution, on peut espérer d'amener les gens à des idées qui les auraient d'abord choqués, si on avait cherché à les introduire par la violence. Lorsque Baptiste Franco [1] fut employé conjointement avec le Titien, Paul Véronèse et le Tintoret, à décorer la bibliothèque de Saint-Marc, ses ouvrages plurent, selon Vasari [2], beaucoup moins que ceux des autres : la manière sèche de l'école Romaine étant peu faite pour charmer des yeux accoutumés à l'éclat et à la richesse des Vénitiens. Si les Romains avaient été juges de l'ouvrage, il est à croire que la préférence aurait été précisément contraire, car dans les plus nobles parties de l'art, Baptiste Franco n'a peut-être pas été au-dessous d'aucun des peintres ses rivaux.

Messieurs, le principal objet, la fin maîtresse de ce discours a été de démontrer la réalité d'une règle du bon goût, comme il y en a une de la beauté corporelle ; j'ai voulu faire voir qu'un goût faux et dépravé est une chose aussi facile à apercevoir et à connaître, que n'importe quelle difformité ou laideur dans notre figure extérieure, et que cette connaissance dérive de l'uniformité des sentiments des hommes, prise comme point de départ pour connaître les habitudes constantes de la nature, d'où résulte l'idée d'une beauté parfaite.

1. Vénitien de naissance, mais stylé à Rome à l'imitation de Michel-Ange, mort en 1580.

2. Ed. Milanesi, t. VI, p. 586.

Si ce que j'ai avancé est vrai, qu'outre cette vérité ou beauté fondée sur les lois uniformes, éternelles et immuables de la nature, et qui par conséquent ne peut éviter d'être une, qu'outre cette vérité, une et immuable, il y a aussi ce que nous avons appelé des vérités apparentes ou secondaires qui résultent des préjugés, des modes, des opinions, des goûts locaux et temporaires ou d'une association accidentelle d'idées; s'il est avoué que ces dernières n'en ont pas moins leur base, quelque étroite qu'elle soit, dans la façon essentielle de notre esprit, il s'ensuit que toutes ces vérités ou beautés méritent et réclament l'attention de l'artiste, à proportion qu'elles sont capables de durée, et qu'il leur est accordé d'influence. J'ajoute que, ne devant pas passer leurs justes bornes, il ne faut pas que, dans un goût bien réglé, elles préviennent ou affaiblissent l'action de ces principes généraux qui seuls peuvent donner à l'art sa dignité vraie et durable.

Il dépend certainement de vous d'acquérir cette justesse de goût, si vous écoutez la raison ; c'est d'elle, c'est de la philosophie, que vous recevrez la balance où sont pesées les prétentions diverses dont votre esprit perçoit les causes.

On reproche à cet usage de la philosophie de corrompre la matière du goût ; on objecte qu'elle choque et restreint les élans de l'imagination, et qu'elle engendre cette timidité que trop d'attention à ne pas faire de fautes, à ne rien faire contre la raison, ne peut manquer de produire. Mais crainte n'est pas raison, n'est pas philosophie. Le vrai esprit de la philosophie est, en donnant la connaissance, d'inspirer une mâle confiance et de mettre une fermeté de raison à la place d'une vaine présomption. Un homme de goût véritable est toujours à d'autres égards un homme de jugement ; et les inventions qu'on dédaigne ou qu'on craint de soumettre à l'examen, ont ordinairement, j'en ai peur, plus de rapport aux rêves d'un cerveau malade, qu'à l'enthousiasme d'un génie vrai et bien portant. Dans les plus grands élans de la fantaisie ou de l'imagination, du commencement à la fin, il faut que la raison préside, encore que la réflexion soit le champ où elle exerce le plus de pouvoir.

Je ne puis me passer d'observer encore ici, que plusieurs des plus grands hommes de l'antiquité, distingués éminemment par des œuvres de génie ou d'imagination, n'ont pas été moins admirables par leur critique. Platon, Aristote, Cicéron et Horace parmi les anciens, et parmi les modernes, Boileau, Corneille[1], Pope et Dryden, sont au moins des exemples et des preuves certaines que le génie n'est pas détruit par l'observance des règles et par la science. J'espère donc que l'effet de tout ce que je viens de vous dire, sera d'exciter en vous le désir de connaître les principes et la méthode des grands maîtres de notre art, et de vous en inspirer le respect quand vous aurez appris à les connaître.

1. Un Français aura le droit de décliner cet hommage décerné aux talents de critique, certainement inférieurs, du grand Corneille.

HUITIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 10 *décembre* 1778.

DE L'EFFET DE NOS CONVENANCES DANS L'ART

Messieurs,

Dans quelques-uns de mes précédents discours, j'ai recommandé aux peintres d'apprendre leur profession en formant l'idée de la perfection d'après les différentes beautés répandues dans les diverses écoles.

Une difficulté se présente : celle de savoir quelle chose est la beauté et où il faut la chercher. On aimerait à ne pas la recevoir sur le seul crédit de la renommée, quoique ce soit pourtant le devoir des jeunes artistes de se soumettre à cette discipline : tout soupçon qu'ils pourraient avoir d'être trompés à cet égard, contribuerait à retarder leur progrès, plus que ne saurait faire une aveugle confiance dans la perfection de leurs modèles. Mais aux plus avancés dans l'art, qui souhaitent de marcher sur un terrain plus ferme, et de fonder sur une base plus solide que celle de l'autorité même la plus forte et la plus respectable, on peut annoncer sans danger qu'il y a un tribunal plus haut auquel sont soumis ces grands maîtres eux-mêmes, auquel revient le contrôle de toutes les beautés de l'art. Celui qui ambitionne d'étendre les limites de son art, doit porter ses vues, au delà des préceptes appris dans les livres tirés de la pratique de ses prédécesseurs, jusqu'à ces préceptes ressentis par l'esprit, actes de la substance intellectuelle, avec

lesquels tout ce qui aspire à plaire doit se proportionner et s'accorder.

La poésie, qui a un pouvoir plus illimité que la peinture, étend son influence sur presque toutes nos passions, au nombre desquelles il faut compter une des plus puissantes affections de notre âme : l'inquiétude devant l'avenir. La poésie exerce son empire en éveillant notre curiosité, en portant par degré l'esprit à s'intéresser à l'événement, en tenant cet événement suspendu, et en frappant enfin l'esprit d'étonnement par une catastrophe inattendue.

L'art du peintre est plus circonscrit et n'a rien qui réponde, ni seulement qui équivale, à ce pouvoir et à cet avantage de conduire par degré l'attention jusqu'à son engagement complet. L'effet de la peinture est produit tout d'un coup, tout le plaisir qu'elle réserve à la curiosité y est ressenti dans un instant. Cependant il est d'autres dispositions de l'esprit, que le peintre a le moyen de satisfaire et d'affecter aussi puissamment que le poète, parmi lesquelles on peut compter notre amour pour la nouveauté, pour la variété et pour le contraste; qualités qui se découvrent, quand on les examine, en dépendance d'une certaine activité ou inquiétude qui veut être exercée et tenue en mouvement ; à ce besoin, dis-je, et à ce désir de l'esprit l'art seul a de quoi satisfaire.

Il ne faut pas un long examen pour reconnaître que ces dispositions-là se trouvent réellement dans l'esprit. La variété réveille l'attention, sujette à s'endormir par l'uniformité; la nouveauté fait sur l'esprit une impression plus vive que ne saurait faire la représentation de ce que nous avons déjà vu souvent, et les contrastes ajoutent à notre faculté de comparer, l'aiguillon de l'opposition. Tout cela est évident ; mais d'un autre côté il faut se rappeler que l'esprit, quoique principe actif, ne va pas sans disposition à l'indolence; et qu'encore que l'exercice lui plaise, il ne lui plaît que dans un certain degré, au delà duquel il est difficile de le pousser; ainsi dans la recherche de la nouveauté et de la variété il faut se précautionner contre l'excès. Lorsque la variété détruit entièrement le plaisir qui résulte de l'uniformité et de la répétition, quand

la nouveauté balance et exclut le plaisir que donnent des habitudes anciennes, l'indolence de notre nature se sent alors trop contrariée. Il ne faut donc pas proposer à l'esprit au delà d'une petite dose de nouveauté à la fois. La plus grande partie d'un ouvrage doit être suivant le mode auquel nous sommes accoutumés. Je regarde l'attachement aux anciennes habitudes comme la disposition dominante de l'esprit, et le goût de la nouveauté comme venant fort après et en second. Où tout est nouveauté, l'attention, l'exercice de l'esprit ont trop de violence. De même le contraste qui excède certaines bornes, devient quelque chose d'aussi désagréable qu'une opposition violente et continuelle; il fait sentir aux sens, dans leur mouvement, un changement trop soudain pour qu'ils y prennent plaisir.

Ainsi, bien que ces qualités contribuent à la perfection de l'art quand elles sont contenues dans de certaines limites, on voit qu'elles sont sujettes à devenir des défauts par leur excès, et il faut alors les corriger. Il ne faut donc pas s'imaginer qu'un ouvrage croît en excellence à mesure qu'il croît en variété; la variété ne peut jamais être le fond et le principe d'un ouvrage; elle n'en est que le sel et la diversion.

Appliquons ces observations générales, communes à tous les arts, au nôtre. Dans une composition, si les objets sont dispersés et distribués en plusieurs parties égales, l'œil est inquiet et fatigué, faute de savoir où se trouve la principale action ou qui est la principale figure : car où toutes attirent l'attention, toutes risquent également qu'on les néglige.

On dit alors souvent que « le tableau manque de repos ». Cette expression fait parfaitement sentir l'état de presse et d'embarras où l'esprit se trouve jeté en présence d'un ouvrage de ce genre.

D'un autre côté, l'unité absolue, telle qu'elle serait dans un grand ouvrage qui n'offrirait qu'un seul groupe ou une seule masse de lumière, serait aussi défectueux qu'un poème héroïque sans épisodes, sans aucun incident accessoire propre à charmer l'esprit par cette variété dont nous ne saurions nous passer.

Ceci me fait penser à deux peintres de caractère opposé à tous égards, mais surtout à l'égard de la composition et de l'économie du clair-obscur. Ce sont Rembrandt et Poussin. La manière de Rembrandt consiste dans une absolue unité; souvent il n'a qu'un groupe, et ne fait voir qu'à peine un point de lumière au milieu d'une grande quantité d'ombre ; et s'il emploie une seconde masse, elle est sans proportion avec la principale. Au contraire, c'est à peine si l'on trouve dans Poussin quelque masse de lumière principale que ce soit ; la dispersion de ses figures est souvent excessive, il ne prend que peu de soin de les ordonner en groupes.

Cette conduite de l'un et de l'autre est justement le contraire de ce qu'on pourrait attendre de leur style et de leur caractère général ; les ouvrages de Poussin étant aussi remarquables par la simplicité que ceux que Rembrandt le sont par l'artifice. Aussi bien la conduite de Poussin en ceci peut être attribuée à un trop grand amour pour une simplicité d'une autre espèce, à un trop grand désir d'éviter cette ostentation de l'art relativement au clair-obscur, dont Rembrandt faisait son principal. Quoi qu'il en soit, ces deux artistes ont chacun donné dans un extrême, et il est difficile de décider lequel mérite le plus d'être repris ; l'un et l'autre se trouvant en cela à une égale distance de ce que la nature exige, et du but naturel de l'art.

Le même juste milieu doit être observé relativement aux ornements : rien ne contribuant à détruire le repos autant que la profusion, de quelque nature qu'elle soit, soit qu'elle consiste dans une multiplicité d'objets, soit dans la variété et l'éclat des couleurs. D'autre part un ouvrage sans ornement, au lieu de la simplicité qu'il recherche, offre plutôt une apparence de pauvreté. Le style déclaré d'un ouvrage est ce qui doit régler son degré d'ornement; mais il ne faut jamais oublier cette maxime, que le style le plus décoratif exige du repos, ne fût-ce que pour mieux ménager l'effet des ornements qu'il présente. Je ne puis me passer de citer ici un exemple de ce repos chez ce peintre fidèle et exact de la nature, Shakespeare, dans le court dialogue de Duncan et

Banquo, au moment où ils approchent des portes du château de Macbeth[1]. Leur entretien tombe fort naturellement sur la beauté de la situation et la salubrité de l'air ; et Banquo, observant les nids de martinets pendus dans tous les angles de la corniche, remarque qu'en tous endroits où ces oiseaux habitent, l'air est pur. Le sujet de cet entretien tranquille donne à l'esprit le repos qu'il réclame après le tumulte des scènes précédentes, et contraste parfaitement avec la scène d'horreur qui suit immédiatement. On dirait que Shakespeare s'est demandé à lui-même : Qu'est-ce qu'un prince va dire à ses courtisans dans une pareille occasion ? Au contraire, les écrivains modernes paraissent toujours courir après des pensées neuves, telles qu'il n'en peut venir à l'esprit dans la situation qu'ils dépeignent. Cette méthode de Shakespeare est aussi celle d'Homère, qui, au milieu des horreurs de la guerre, soulage et rafraîchit l'esprit du lecteur par quelque image de la tranquillité champêtre, ou par quelque tableau de la vie domestique. Les écrivains de tous temps et de tous pays où le goût est en décadence, ornent et enluminent tous les objets qu'ils touchent ; ils sont toujours en représentation, ils ne se relâchent pas un moment du pompeux et du brillant. Lucain, Stace et Claudien (un savant critique l'a remarqué) sont des exemples de ce mauvais goût et de ce défaut de jugement ; ils n'adoucissent jamais leurs tons, ne condescendent jamais à la nature : tout est exagération et splendeur perpétuelle, sans détente ni repos d'aucune sorte.

Puisque nous parlons de l'exagération, ce ne sera pas quitter notre propos que de dire quelques mots de la simplicité : un des sens qu'on donne à ce mot, étant celui d'un remède général proposé à l'exagération. Nous ne parlerons pas ici de cette conduite exacte, effet de la science profonde de la simple nature : la simplicité en ce sens n'est qu'un prête-nom de la perfection, dont le propre est de ne pas demeurer en deçà, de ne pas passer au delà du vrai.

Dans cet examen de la simplicité, comme dans plusieurs

1. Acte I, sc. VI.

autres du même genre, la meilleure manière d'expliquer le vrai, est de faire voir ce qui ne l'est pas ; de plus on ne peut faire autrement ici, car la simplicité dont je parle n'est qu'une qualité négative, et ne peut être ni décrite ni définie. Pour expliquer sa nature, et faire voir l'avantage et la beauté qu'elle donne, il faut donc montrer les défauts où tombent ceux qui la négligent.

Des exemples de ces défauts se trouvent aisément chez les peintres ; mais ce qu'on s'attendrait moins à trouver, ce sont des préceptes ennemis de la simplicité et de tout ce qui s'y rapporte, chez des maîtres de la critique. De Piles nous recommande à nous, peintres de portraits, de joindre la grâce et la dignité au caractère de ceux dont nous faisons le portrait, et jusque-là il a raison ; le malheur est qu'il entre dans le détail et donne son idée de la grâce et de la dignité. Si vous avez à peindre[1], dit-il, des personnes élevées en dignité, il faut leur donner des attitudes telles que les portraits semblent parler d'eux-mêmes, et nous dire, par exemple : « Tiens, regarde-moi, je suis ce roi invincible environné de majesté. Je suis ce valeureux capitaine, qui porte la terreur partout. Je suis ce grand ministre, qui a connu tous les ressorts de la politique. Je suis ce magistrat d'une sagesse et d'une intégrité consommée. » Il continue de la sorte avec tous les caractères dont l'idée se présente à lui. Or que l'on compare l'enflure de cette présomptueuse sublimité avec l'air naturel des portraits du Titien, dont la noblesse paraît tenir à leur nature et commande d'elle-même le respect, sans qu'il faille le réclamer par une attitude faite exprès. L'air respectable est le propre de ses modèles, tandis que de cette pompeuse et laborieuse grandeur ne sort pas même un respect d'emprunt : elle fait plutôt naître l'idée de vulgarité et d'une importance de parvenu.

Les peintres, beaucoup d'entre eux au moins, ne sont pas restés en arrière des leçons contenues dans ces préceptes. Les portraits de Rigaud sont de parfaits exemples d'une conformité à ces règles de De Piles ; de sorte que, quoiqu'il ait

1. Cours de Peinture par principes, éd. de 1708, p. 279.

été un peintre de grand mérite à plusieurs égards, ce mérite se trouve néanmoins entièrement gâté par une totale absence de simplicité dans tous les sens.

Pour ne pas multiplier les exemples qu'on pourrait tirer à ce sujet des ouvrages des peintres d'histoire, je n'en citerai qu'un seul : une peinture que j'ai vue, représentant l'Être Souverain, peint par Coypel[1].

Les peintres catholiques ont souvent pris la liberté de représenter ce sujet, quelque peu convenable que soit cette entreprise et malgré l'évidente impossibilité d'y réussir même à peu près. Mais ici, l'air et le caractère que le peintre a réalisés (et c'était sans doute le plus haut dont sa conception fût capable), sont si corrompus par la recherche du genre de dignité recommandée par De Piles, qu'on est indigné de la folle présomption du peintre, et qu'on la regarde presque comme une profanation.

Je m'arrête ici pour une remarque. C'est qu'un pareil exemple de défaut de simplicité, recherché dans une nation voisine, ne doit pas faire oublier que cette nation a produit également de grands exemples du contraire dans les ouvrages de Poussin et de Lesueur. Cependant, puisqu'il s'agit ici de l'idée de la perfection la plus fine et la plus délicate, ne pourrait-on pas demander si des yeux pénétrants ne trouveraient pas des fautes même chez ces grands hommes? Je m'imagine que Poussin, par l'horreur qu'il avait de ce défaut de simplicité remarqué chez ses compatriotes, est tombé quelquefois dans l'extrême contraire, au point de rencontrer de ce côté une autre espèce d'affectation, de celle qui s'appelle pédanterie chez les auteurs.

Le rôle de la simplicité est d'apporter des corrections. Celui qui la cultive pour elle-même, qui se flatte de réussir par elle, qui se fait au mérite de la seule simplicité, se trompe. Alors l'ostentation de cette qualité devient aussi désagréable, aussi fastidieuse que toute autre espèce d'affectation. Pourtant dans ce cas particulier, attendez-vous à ce que l'artiste se

1. Peut-être la figure de Dieu le Père à la voûte de la chapelle de Versailles.

repose fort content de son ouvrage, car, quoiqu'il soit témoin de l'indifférence du monde, naturellement dégoûté d'un style auquel manque tout agrément flatteur, il s'en console néanmoins par l'idée qu'il possède la simplicité : mérite trop pur et trop distingué pour être senti par le commun des hommes.

Il en est des arts comme en morale ; nul caractère ne peut nous inspirer l'enthousiasme de ses vertus, si celles-ci ne consistent que dans l'absence de vice ; il faut quelque chose de plus, nous attendons d'un homme qu'il fasse plus que son devoir avant de l'appeler un héros.

Ces ouvrages des anciens qui sont le plus estimés, ont quelque chose de plus que la pure simplicité pour se rendre recommandables. L'Apollon, la Vénus, le Laocoon, le Gladiateur, ont une certaine composition d'action, ont des contrastes suffisants pour leur donner de la grâce et de l'énergie dans un haut degré ; mais quant à mille et mille autres statues antiques que nous avons, il faut bien avouer que leur caractère général approche beaucoup de l'insipidité pure.

La simplicité qui se confond avec le défaut d'artifice, au point de ne paraître qu'un moyen d'éviter les difficultés de l'art, est une qualité fort suspecte.

Au reste mon intention n'est pas de faire descendre la simplicité du haut degré d'estime dans lequel on l'a toujours tenue avec raison. Elle est notre barrière contre le grand ennemi de la vérité et de la nature : l'affectation, dont notre pinceau a peine à se dégager sans cesse, et qui toujours est prête à s'introduire dans nos productions pour les corrompre.

Notre amour de la simplicité procède en grande partie de l'aversion que nous ressentons pour toute espèce d'affectation. Une autre raison fait qu'on met à si haut prix cette qualité, c'est le penchant qu'ont les artistes à tomber dans l'extrême opposé : on met des gardes de ce côté, parce que l'assaut y est plus à redouter. Lorsqu'un jeune artiste entend dire qu'il faut que sa composition et ses attitudes soient contrastées, qu'il doit tourner les têtes dans un sens opposé à celui du corps, afin de produire la grâce et la vivacité, qu'il faut que

son contour soit en flamme[1] pour donner la grandiosité, et que l'œil doit être flatté par la variété de ses couleurs, lorsqu'il entend dire cela avec de certains termes engageants, comme ceux d'esprit, de noblesse, d'énergie, de grâce, de grandeur de style et de brillant des couleurs, il prend tout à coup de l'orgueil de ses nouvelles connaissances, et ne craint point de porter jamais trop loin ces règles. C'est alors que le secours de la simplicité se rend nécessaire au jeune peintre, pour corriger l'exubérance de son ardeur.

On peut dire la même chose du coloris ; lequel n'a d'importance nulle part autant que dans la chair. Un artiste qui commence seulement à imiter la nature, fera d'abord toute la masse d'une couleur, comme faisaient les plus anciens peintres, jusqu'à ce qu'on lui ait enseigné à observer non seulement cette variété des teintes qui tient à l'objet lui-même, mais encore les différences produites par la dégradation de la lumière à l'ombre ; aussitôt il met cette instruction en pratique et introduit dans ses ouvrages une variété de couleurs distinctes. Il faut alors le corriger de nouveau et lui apprendre que, quoique cette variété existe, cependant l'effet du tout sur l'œil doit avoir l'union et la simplicité du coloris de la nature.

Et ici on peut remarquer que le progrès d'un artiste en particulier, offre beaucoup de ressemblance avec le progrès de l'art lui-même. Le manque de simplicité ne serait peut-être pas le défaut d'un peintre qui n'aurait étudié que la nature ; de même qu'il n'était pas celui des anciens maîtres qui vécurent dans ces temps d'avant le grand art de peindre ; au contraire leurs ouvrages étaient trop simples et trop dépourvus d'artifice.

L'art dans son enfance était, comme le premier ouvrage d'un apprenti, sec, dur et simple. Mais cette espèce de simplicité barbare serait mieux appelée pénurie, n'étant l'effet que du manque et de l'absence : manque de connaissances, manque de ressources, manque d'habileté pour faire autrement. Leur simplicité était le fruit, non du choix, mais de la nécessité.

1. V. p. 278, n. 4.

Une seconde époque fit s'apercevoir de cette pauvreté ; et ceux qui furent le plus sensibles à ce qui manquait, furent les meilleurs juges de ce qu'il convenait d'ajouter. Il y eut des peintres qui s'émancipèrent de la pauvreté, sans tomber dans la surabondance. Leur succès en engagea d'autres, qui d'eux-mêmes eussent été incapables de découvrir le défaut des anciens, à chercher dans l'abus le remède à ce défaut, et à se jeter dans l'extrême opposé. Mais, encore qu'ils se soient trompés, on ne peut cependant leur conseiller de retourner à cette simplicité qu'ils ont quittée avec raison. Qu'ils répandent seulement leurs richesses d'une main plus économe, et de cet air de dignité qui, à l'égard de l'argent comme des ressources de l'art, nous interdit l'ostentation. Il n'est pas facile de donner une règle qui détermine le juste milieu en cela. Quand même on parviendrait à le fixer en général, les circonstances pourraient toujours nous obliger à nous en départir, soit au profit de la simplicité, soit au profit de la variété et de l'ornement.

Dans un de mes précédents discours, où j'ai traité de la différence qu'il y a entre le style sublime et le style décoratif, curieux d'exciter votre ardeur en faveur du plus noble et du plus mâle des deux, j'ai peut-être donné une impression trop forte de l'infériorité du second, par lequel un grand nombre de peintres n'ont pas laissé de se faire valoir, et qui fait le mérite d'une quantité d'ouvrages.

J'ai dit alors ce que j'ai cru qu'il était nécessaire de dire à des jeunes gens, dont le penchant incline naturellement à une négligence brillante, plutôt qu'à l'effort laborieux au bout duquel se trouve la correction. Je m'y suis pris comme on s'y prend pour redresser une chose qui est tordue, et que l'on ploie en sens contraire, pour la rendre droite à la fin.

Dans ce même dessein donc, et pour que toute espèce de négligence ou d'excès soit prévenue, il convient d'ajouter qu'un ouvrage n'a pas rempli son but s'il est savant, mais qu'il doit être en même temps agréable. Il faut que le peintre ajoute la grâce à la force, s'il veut s'assurer de la première impression en faveur de ses productions.

Il y a dans le discernement du goût une espèce de sensualité en même temps qu'un amour du sublime ; il faut que ces deux dispositions aient leur effet, dans la mesure où cela se peut sans détriment de l'une ou de l'autre ; ce détriment réciproque étant le grand écueil qu'il faut éviter.

Il y a des règles dont l'autorité absolue, semblable à celle de notre nourrice, ne continue qu'aussi longtemps que nous sommes dans un état d'enfance. Une des premières leçons que tous les maîtres donneront, je pense, à des commençants pour disposer les lumières et les ombres, est celle que donne Léonard de Vinci[1], savoir d'opposer un fond clair au côté ombré de la figure, et un fond sombre au côté éclairé. Si Léonard de Vinci avait vécu assez pour voir l'éclat supérieur qui s'obtient par une méthode précisément contraire, en joignant lumière à lumière et ombre à ombre, nul doute qu'il ne l'eût admiré. Cependant je suis bien sûr qu'il n'en eût pas tiré une règle pour les commençants : et en effet cette méthode n'est pas de celles qu'il convient d'enseigner d'abord.

Pareillement dans la disposition adroite des figures, il est entendu qu'elles doivent former entre elles des contrastes suivant des règles reçues : c'est-à-dire que, si une figure se présente de face au spectateur, celle qui vient ensuite doit montrer le dos ; de même pour les membres d'une figure prise en particulier, si la jambe droite vient en avant, il faut que le bras droit se retire en arrière.

Il est absolument convenable que ces règles soient données dans les Académies ; il ne l'est pas moins que les jeunes peintres sachent qu'ils doivent réfléchir sur l'art, et s'habituent à en regarder toutes les perfections comme réductibles à des principes ; de plus il est conforme à la marche naturelle de commencer par enseigner ce qui est évident et qui tombe sous les sens, pour passer ensuite par degrés aux notions larges, libérales et complètes, à celles qui correspondent aux plus délicates perfections de l'art. Lorsque les jeunes artistes seront plus avancés, ils s'apercevront que les plus grandes

1. *Traité de la Peinture*, ch. CXXXVII, et aussi CLX.

beautés de caractère et d'expression sont produites sans le secours du contraste, et davantage que le contraste détruit l'expression de figures engagées dans une action réelle, et souci de montrer de la grâce. Dans un des cartons d'Hampton-court, la figure de saint Paul prêchant à Athènes, loin de présenter dans ses membres aucun contraste académique, repose également sur ses deux jambes, et ses deux mains sont dans la même position : ajoutez le contraste, et voici que toute l'énergie et la grâce naturelle de cette figure sont détruites. Le magicien Elymas porte les deux mains en avant dans la même direction, ce qui donne en perfection l'expression désirée. De fait vous ne trouverez jamais dans les œuvres de Raphaël aucun de ces contrastes affectés d'écoliers. Tout ce qu'elles présentent en ce genre, va sans intervention apparente de l'art, et semble un effet du hasard.

Ce que j'ai dit du danger des excès en tout genre, soit de simplicité, de variété ou de contraste, engage naturellement un peintre à rechercher la signification et la cause essentielle des règles, à demander de quelle manière elles opèrent sur nos facultés. En pénétrant le vrai dessein et l'intention profonde de ces règles, il connaîtra souvent qu'il n'est pas nécessaire de se renfermer dans leur sens littéral, et qu'il suffit de garder l'esprit de la loi.

Comme il n'est pas toujours facile de comprendre les maximes sans le secours des exemples, il ne sera sans doute pas inutile d'en donner des cas dont il s'agit : soit où la règle, quoique admise en général, se trouve fausse, soit où une conception étroite de cette règle risque d'induire en erreur les artistes.

Dufresnoy[1] donne comme règle « que la principale figure du sujet paraisse au milieu du tableau sous la principale lumière », afin de la distinguer des autres. Le peintre qui se croirait obligé de suivre cette règle à la rigueur, s'embarrasserait dans des difficultés inutiles : la variété de la composition et je ne sais combien de beautés étant souvent incompatibles

1. *De Arte graphica*, v. 129.

avec cette restriction. La signification d'une telle règle ne doit pas s'étendre plus loin que ceci : savoir que la principale figure doit se remarquer au premier coup d'œil ; mais il n'y a pas de nécessité que la principale lumière tombe sur cette principale figure, ou que cette principale figure se trouve au milieu du tableau. Il suffit que l'endroit qu'elle occupe soit de nature à la faire remarquer, ou que l'attention que les autres figures lui donnent, la désignent au spectateur. Cette règle est si loin d'être indispensable, qu'on la trouve rarement mise en pratique, d'autres considérations plus importantes s'y opposant ordinairement. On trouve des exemples de ce fait dans les cartons [1] de la Vocation de saint Pierre, de la Prédication de saint Paul et d'Elymas frappé d'aveuglement, lequel est sans contredit, le principal objet du tableau. Dans aucune de ces compositions la principale figure ne se trouve au milieu du tableau. Dans l'admirable composition de la Tente de Darius, par Lebrun [2], Alexandre n'est pas au milieu du tableau et la principale lumière ne tombe pas sur lui ; mais l'attention de toutes les autres figures le font reconnaître immédiatement, et d'une manière bien plus convenable. C'est sur la fille de Darius que tombe la principale lumière ; cette figure se trouve au milieu du tableau, où il est plus nécessaire que soit la principale lumière.

Il est remarquable que Félibien, qui décrit en grand détail ce tableau, et dont la description constitue, il est vrai, plutôt un panégyrique qu'un examen, croyant nécessaire, suivant le précepte de Dufresnoy, qu'Alexandre reçût la principale lumière, la lui a donnée en effet. Il aurait pu, avec une égale vérité, dire qu'Alexandre était au milieu du tableau, puisqu'il paraissait résolu à trouver dans ce tableau toutes les sortes de mérites qu'il croyait nécessaires à la perfection. Malheureusement dans ce cas particulier, sa libéralité fait fausse route, et la conformité à la règle qu'il impose aurait détruit beaucoup de la beauté de cet ouvrage.

1. Les cartons d'Hamptoncourt, voir p. 64, note.

2. Tableau célèbre chez les anciens auteurs, autrefois à Versailles, maintenant au Louvre, n° 72 du catalogue.

Un autre exemple me vient à l'esprit, d'un cas où la même liberté doit être prise dans la distribution de la lumière. Quoique la pratique ordinaire soit d'en mettre une grande masse vers le milieu du tableau, et d'entourer d'ombre cette masse, le contraire peut néanmoins se faire sans contrevenir à l'esprit de la loi. On trouve un grand nombre d'exemples de cette application renversée dans les ouvrages de l'école Vénitienne. Dans le grand tableau des Noces de Cana par Paul Véronèse[1], la plupart des figures sont dans la demi-teinte ; la principale lumière est formée par le ciel. De fait l'effet général de ce tableau, qui est si frappant, n'est pas d'une autre sorte que celle que nous voyons souvent dans les paysages et dans les petits tableaux de foire et de fêtes champêtres ; mais le même principe de clair-obscur appliqué sur une grande échelle et à un espace qui contient près de cent figures grandes comme nature, dans un ouvrage qui semble exécuté avec autant de facilité et d'ensemble qu'un tableau de petite taille à tenir sous les yeux, fait un juste objet de notre admiration, la difficulté en ce genre étant à proportion de l'étendue du champ.

Le mode de composer varie à l'infini. Quelquefois il consistera dans un grand groupe au milieu du tableau, avec les petits sur les côtés ; quelquefois dans un vide au milieu, avec les groupes rangés autour. Quant à la principale lumière, qu'elle tombe au milieu du terrain, comme dans l'École d'Athènes, qu'elle soit formée par le ciel, comme dans les Noces de Cana, dans l'Andromède[2] et dans la plupart des tableaux de Paul Véronèse, ou qu'elle soit reçue par les groupes de figures, quelle que soit, dis-je, la disposition qu'on choisisse, toutes les espèces de variété et de licence sont permises ; la seule incontestable nécessité est d'empêcher que l'œil ne s'embrouille dans une multitude d'objets d'égale grandeur : ainsi il faut absolument que ces objets, lumières, ombres ou figures, soient disposés par masses et par groupes convenablement variés et contrastés. Il faut qu'à une certaine quantité

1. Maintenant au Louvre, alors à Saint-Georges-Majeur de Venise, voir p. 332.
2. Voir p. 68, n. 1.

d'action réponde une contenance proportionnée d'espace, qu'une quantité d'ombre suffisante soutienne la masse de lumière ; j'ajoute, qu'une certaine quantité de couleurs froides mette en valeur les couleurs chaudes. Ce que doivent être la proportion et le juste équilibre de ces choses, l'étude des tableaux le fera mieux connaître que les préceptes : je dis, des tableaux bons ou mauvais, car en recherchant les raisons qui font qu'une peinture est mauvaise, nous ne nous instruisons pas moins qu'en recherchant les causes de l'heureux effet d'une bonne ; les remarques faites d'un côté confirment les principes démêlés de l'autre.

Ce n'est pas ma fonction [1] d'entrer dans le détail de l'enseignement de l'art; cependant je saisirai l'occasion de mentionner un des moyens propres à produire le grand effet que nous remarquons chez les peintres Vénitiens, parce qu'il n'a pas été, je crois, généralement connu et observé. A mon avis, pour faire un bon effet, les masses de lumière d'un tableau doivent toujours être d'une couleur chaude : jaune, rouge, ou blanc jaunâtre ; au contraire il convient que le bleu, le gris ou le vert soient tenus à peu près entièrement hors de ces masses, et servent seulement à supporter, à faire mieux sortir les couleurs chaudes ; ce qui n'exige que fort peu de couleur froide [2].

Si l'on renverse cette méthode, c'est-à-dire si les couleurs dans la lumière sont froides et les couleurs alentour chaudes, comme on le voit souvent chez les peintres Romains et Florentins, il sera hors du pouvoir de l'art, fût-ce entre les mains de Rubens ou du Titien, de donner au tableau le brillant et l'harmonie.

Lebrun et Carle Maratte ont été tous deux des peintres de grand mérite, particulièrement de ce mérite qu'on peut appeler académique ; mais l'un et l'autre ont péché dans cette écono-

1. Mais celle des professeurs spéciaux de l'Académie.

2. On rapporte que Gainsborough n'aurait peint l'Enfant Bleu du duc de Westminster, où le bleu tient en effet une place principale, qu'afin de démontrer la fausseté de ce principe. Mais l'Enfant Bleu paraît de neuf ans antérieur, et cette anecdote n'est qu'une tradition.

mie des couleurs. Faute d'observer la règle dont je viens de parler, ils sont tombés dans cette pesanteur d'effet si sensible dans leurs ouvrages. La principale lumière dans le tableau de Lebrun dont il était question tout à l'heure, tombe sur Statire, à qui le peintre a fort imprudemment donné un vêtement d'un bleu pâle. Il est vrai qu'il a relevé d'or ce vêtement; mais ce n'est pas assez; tout le tableau en reçoit un air pesant, qui cause une grande déception à celui qui d'abord l'a jugé sur l'estampe [1]. Poussin a fait souvent une tache de draperie bleue, quand le ton général du tableau tirait sur le brun ou sur le jaune; et ceci prouve assez que l'harmonie des couleurs n'était pas le fort de ce grand homme.

La conduite tenue par le Titien dans l'Ariane [2] a reçu avec raison de grands éloges, à cause de cette harmonie. Il a donné, disent les critiques, une écharpe rouge à Ariane, pour détacher la figure de la mer qui est derrière; mais en vérité ce n'est pas cela, ou ce n'est pas pour cette raison seule, mais pour une autre de bien plus de conséquence, savoir l'harmonie générale et l'effet du tableau. La figure d'Ariane est séparée du groupe principal et est vêtue de bleu, ce qui, joint à la couleur de la mer, fait la quantité de couleur froide dont le Titien a cru avoir besoin pour soutenir l'éclat du groupe principal, tout composé, à peu de chose près, de couleurs chaudes; mais comme en conséquence le tableau aurait paru coupé en deux parties, l'une froide et l'autre chaude, il a fallu porter quelques-unes des couleurs chaudes du groupe principal dans la partie froide, et quelques couleurs froides dans ce groupe principal. Voilà pourquoi le Titien a donné une écharpe rouge à Ariane, et à l'une des Bacchantes une petite draperie bleue.

La lumière d'un tableau doit être, comme j'ai dit, de couleur chaude; car, quoique rien n'empêche de se servir du blanc pour la principale lumière, ainsi que l'ont pratiqué plusieurs peintres hollandais et flamands, pourtant il vaut mieux supposer ce blanc éclairé des rayons jaunes du soleil couchant,

1. De Gérard Audran.

2. Tableau célèbre, alors au Palais Aldobrandini à Rome, maintenant dans la Galerie Nationale de Londres, nº 35 du catalogue.

Photo Hanfstaengl.

TITIEN. — ARIANE.

(Galerie Nationale de Londres.)

comme c'est la méthode du Titien : méthode dont on n'aperçoit jamais mieux la supériorité que quand, dans une galerie de tableaux, on trouve par hasard un portrait du Titien accroché à côté d'un tableau flamand, fût-il de la main de Vandyck. Celui-ci, quelque admirable qu'il soit à d'autres égards, devient froid et gris par cette comparaison.

Dans la nature, les parties éclairées des objets sont d'une teinte plus chaude que celles qui sont dans l'ombre. Ainsi ce que je recommande n'est pas autre chose que d'observer dans l'ensemble d'un tableau, ce qu'on est obligé de reconnaître pour la vérité dans chaque objet. Il ne s'agit que de présenter aux yeux le même effet qu'ils ont accoutumé d'éprouver, ce qui produit la beauté dans ce cas comme dans tout autre. Aucun principe de la peinture ne peut donc être plus certain, ni dériver d'une meilleure source.

Ce que je viens de dire de la raison à laquelle on rapporte la présence du rouge dans la draperie d'Ariane, me fournit l'occasion d'observer que ce mérite d'un relief apparent des peintures, que De Piles et tous les autres critiques ont considéré comme un objet de la plus grande importance, n'a pas été un de ceux sur lesquels le Titien avait le plus fixé son attention. Des peintres d'un mérite inférieur l'ont beaucoup surpassé à cet égard. C'était la grande affaire de l'art dans son enfance, ainsi qu'elle l'est encore pour le vulgaire, à qui l'on fait éprouver la plus grande satisfaction, quand on lui présente une figure autour de laquelle il semble, disent-ils, qu'on puisse tourner. Il est vrai que, malgré le peu de cas que je fais de cette espèce d'illusion, je n'y ferais pas d'opposition, si elle ne s'opposait elle-même à une qualité d'un bien plus haut prix, en détruisant cette largeur de style qu'il est si difficile d'exprimer par des mots, mais dont on trouve la réalisation dans les meilleurs ouvrages du Corrège, et nous pouvons ajouter de Rembrandt. L'effet de leurs peintures est produit en fondant et noyant les ombres dans un fond encore plus obscur que ces ombres; tandis que le relief est produit en opposant le fond à la figure et en les détachant l'un de l'autre soit par la lumière, soit par l'ombre, soit par la couleur. Cette méthode de marqueter

pour ainsi dire les figures dans le fond, afin de produire du relief, a été la pratique des anciens peintres, tels qu'André Mantègne, Pierre Pérugin et Albert Durer; à qui on peut ajouter Léonard de Vinci dans sa première manière, le Giorgione et même le Corrège. Mais ces trois derniers ont été parmi ceux qui commencèrent à se corriger du style sec, par le parti qu'ils prirent de ne plus regarder le relief comme un principal objet. Puisque ces deux qualités, le relief et la largeur du style, peuvent à peine subsister ensemble, il n'est pas bien difficile de dire auquel il faut donner la préférence. Un peintre est obligé d'avoir sans cesse la balance à la main pour suffire au devoir principal de son art, qui est d'estimer la valeur des différentes qualités, de sorte que, s'il lui faut commettre quelque faute, il puisse choisir la moindre. Les peintres qui ont le mieux entendu l'art de produire un bon effet, ne font en ceci que suivre un principe parfaitement conforme à la raison, qui est de sacrifier une partie afin de rendre le tout parfait. Ainsi, soit que les masses soient faites de clair ou d'ombre, on ne doit pas supporter que leur forme soit dispersée ou d'un contour désagréable; à cette fin on peut rendre des parties plus obscures et d'autres plus claires, et requérir quelques reflets plus forts que la nature n'en eût donné. Paul Véronèse a pris de grandes libertés en ce genre. Comme on lui demandait un jour pourquoi il avait peint certaines figures dans l'ombre, quoiqu'on n'en vît pas la cause dans le tableau, on dit qu'il se tira d'affaire en répondant : « *Una nuvola che passa*, C'est un nuage qui passe. »

Mais il n'y a pas de meilleur exemple de cette pratique qu'un tableau de Rubens[1] que je possède; il représente un Clair de lune. Rubens n'a pas seulement répandu plus de lumière sur ce tableau que la nature n'en donne; il a encore employé pour cela ces couleurs chaudes et brillantes qui rendent ses ouvrages remarquables. Cela ressemble si peu à ce que les autres peintres nous ont donné pour des clairs de lune, qu'on pourrait le prendre pour un soleil couchant de peu d'éclat, s'il n'y avait

1. Maintenant à Mme Mond.

Photo Hanfstaengl.

REMBRANDT. — ACHILLE.

(Galerie de Glasgow.)

pas ajouté des étoiles. Rubens a cru qu'en pareil cas il importait de contenter l'œil avant toute autre considération. Sans doute il n'aurait tenu qu'à lui de rendre son ouvrage plus ressemblant à la nature, mais c'eût été au détriment de ce qu'il regardait comme de beaucoup plus d'importance : savoir l'harmonie qui résulte du contraste et de la variété des couleurs. Le même tableau fournit un autre exemple des cas où il convient de s'écarter de la nature en considération d'un plus grand avantage. La lumière de la lune dans ce tableau ne domine pas autant sur les objets qu'elle éclaire, que cela a lieu dans la nature : cela encore est un écart prémédité et pour la même raison. Si Rubens avait conservé entre la lune et les objets la même proportion de lumière qui s'observe dans la nature, le tableau aurait consisté en une seule petite tache de lumière, et à quelque distance on n'aurait vu que cette tache. Il est vrai qu'on peut dire que, la chose étant ainsi, un tel sujet ne doit pas être entrepris; mais alors et pour la même raison on ne devrait jamais peindre des armures, ni tels autres objets reluisants, car, encore qu'on emploie le blanc pur pour en représenter la plus forte lumière, elle ne conserve pas en peinture la même supériorité de lumière sur la chair que ces objets ont dans la nature, à moins qu'on ne fasse la chair d'une teinte fort sourde. Rembrandt, aux yeux de qui représenter la lumière avait plus d'importance que d'imiter les objets qu'elle éclaire, s'est soumis à cette conséquence dans un tableau d'Achille que j'ai de lui [1]. La tête est maintenue dans une teinte fort sourde, afin de ménager le degré nécessaire entre l'armure et le visage : en conséquence de quoi le tableau dans l'ensemble est trop noir. Certainement c'est trop sacrifier à cette idée étroite de la nature : autoriser le contraire induit le peintre en faute, mais dans une faute bien moindre, il faut en convenir, que celle de peindre un tableau tellement noir, qu'on ne peut le voir que dans un certain jour, et encore avec difficulté. De décider qui de Rubens ou de Rembrandt a raison dans les exemples que je viens de donner, cela ne se peut d'après

1. Maintenant à la Galerie de Glascow.

le principe étroit de la nature envisagée à part de l'effet produit sur l'esprit. La raison et le sens commun nous disent qu'avant toute autre considération, il est nécessaire qu'un tableau puisse être vu, non seulement sans peine et sans s'incommoder, mais encore avec plaisir et satisfaction ; ainsi tout ce qui fait obstacle à ce plaisir doit être ôté.

Mon intention dans ce discours et dans les exemples que j'ai choisis, n'est pas tant de placer l'artiste au-dessus des règles, que de lui découvrir les raisons de celles-ci, de le garantir contre une idée bornée et rapetissée de l'art, de décharger son esprit de l'amas embarrassant de règles accompagnées de cent exceptions, en dirigeant son attention sur l'étude attentive des passions, desquelles toutes les règles découlent et auxquelles toutes peuvent être rapportées. C'est par leur entremise que l'art remplit son but ; ainsi une connaissance parfaite de ces passions et des dispositions de l'esprit est nécessaire à celui qui souhaite de les émouvoir en se fondant sur des principes certains.

Un examen complet du rapport qu'il y a entre les règles de l'art et les sources éternelles de nos passions, irait droit et en une fois au fondement de la critique[1] ; or je sens trop quel grand savoir, quel jugement subtil et pénétrant une pareille entreprise réclame pour que je présume de l'essayer. Ce sera assez pour moi si, dans le langage des peintres, j'ai pu donner une légère esquisse de ce vaste projet, esquisse assez distincte pour faire apercevoir l'utilité de la théorie, et la possibilité de la faire.

Avant de finir, je ne puis éviter de faire une observation sur les peintures qui sont devant nous. J'ai remarqué que tous les candidats ont copié la célèbre invention de Timanthe[2], et caché le visage d'Agamemnon dans son manteau. Il faut avouer que cette idée a reçu des éloges en si grand nombre, même des meilleurs critiques anciens, comme Cicéron, Quintilien,

1. Ceci a été dit par inadvertance, oubliant que nous avons l'admirable Traité du Sublime et du Beau (Note de l'auteur). Ce traité est l'œuvre de Burke.

2. Dans le Sacrifice d'Iphigénie. Cette anecdote est rapportée par Pline, liv. XXXV, chap. x (sect. 35).

Valère-Maxime et Pline, et que tant d'échos de ces éloges ont depuis retenti chez les modernes, qu'on ne peut être surpris que vous l'ayez adoptée et qu'on ne peut pas vous en blâmer. Cette idée est maintenant tellement liée au sujet, que le public serait peut-être trompé dans son attente, s'il ne trouvait uni dans la peinture ce qu'il unit dans son esprit et qu'il considère comme inséparable. Mais il faut se rappeler que ceux qui ont loué cette invention n'étaient pas peintres. Ils s'en sont servis comme d'un exemple propre à expliquer leur art particulier ; contents de la faire servir à ce dessein, il n'était pas de leur ressort d'entrer dans les objections qu'elle encourt au point de vue d'un art différent. L'art de peindre n'a, je le crains, que de faibles moyens d'exciter ces pouvoirs de l'imagination qui jouent un si grand rôle en poésie. Je vais jusqu'à me demander même s'il ne vaudrait pas mieux ne pas nous en servir. La principale et peut-être l'unique circonstance où un peintre puisse les employer, est lorsque le sujet ne souffre pas d'être représenté entièrement, soit par décence, soit pour éviter quelque spectacle désagréable ; et cela ne se fait pas du tout pour réveiller ou aiguillonner les passions (qui est la raison qu'on allègue), mais au contraire pour diminuer leur effet.

J'avoue que les ébauches ou les dessins que les peintres font ordinairement de leurs ouvrages, donnent à un haut degré ce plaisir de l'imagination. Dans ces légères esquisses, où l'idée de la composition et des caractères n'est pour ainsi dire qu'indiquée, l'imagination ajoute plus que le peintre probablement n'aurait su faire ; de sorte que l'ouvrage achevé déçoit souvent l'attente qu'on en a conçue d'après l'ébauche ; et ce pouvoir de l'imagination est une des causes du grand plaisir que nous prenons aux collections de dessins des grands maîtres. Ces idées générales, qui s'expriment dans les esquisses, ressemblent parfaitement aux moyens dont on se sert en poésie. Une grande partie de la beauté de la célèbre description d'Ève dans le *Paradis Perdu* de Milton, consiste dans l'emploi d'expressions générales, dont chaque lecteur tire les traits particuliers à la convenance de son imagination et selon ses

propres idées de la beauté, de la grâce, de l'expression, de la noblesse et de l'élégance. Mais un peintre qui représente Ève sur la toile, est obligé de lui donner des formes déterminées, et d'exprimer dans cette peinture l'idée qu'il se fait de la beauté.

On ne peut donc en pareil cas, ni davantage dans aucun autre, recommander une manière indéterminée ni aucune espèce d'idées vagues, comme objet d'un tableau achevé. Ainsi l'idée de laisser quelque chose à l'imagination, s'oppose à un principe certain et indispensable de l'art ; savoir que tout doit être rendu distinctement et avec soin, comme si le peintre connaissait parfaitement la forme et le caractère exact de chaque objet qu'il représente. Voilà ce qu'en peinture on appelle savoir, et qui ne doit pas être sacrifié à une beauté indéterminée et douteuse. Cette beauté n'est pas selon la nature de notre art, et on la poursuivra sans succès.

M. Falconet a remarqué[1], dans une note sur cet endroit de sa traduction de Pline, que l'idée de voiler le visage d'Agamemnon n'est peut-être pas l'effet d'aucune fine invention du peintre, que cette explication est le fait des critiques, et que Timanthe aura seulement copié la description du sacrifice telle qu'on la trouve dans Euripide.

Voici le passage du poète tragique[2] d'après lequel on suppose que Timanthe a exécuté son tableau : « Agamemnon la voit s'avancer vers le terme fatal ; il gémit, il détourne la vue, il verse des larmes, et se couvre le visage de sa robe. »

M. Falconet ne souscrit point aux éloges qu'on a donnés là-dessus à Timanthe ; non seulement parce qu'il ne croit pas l'idée de son invention, mais parce qu'il la regarde comme médiocre : seule l'effusion du sang ou quelque objet horrible motivant ce soin de cacher une partie du sujet. « Mais un père affligé, dit-il, mais un roi ! mais Agamemnon ! Vous êtes peintre et vous me cachez la situation la plus expressive, la plus intéressante, et vous employez encore le sophisme pour me

1. Tome V, p. 62 de ses Œuvres littéraires complètes.
2. Iphigénie en Aulide, v. 1547.

faire approuver ce vol que vous me faites. Vous n'êtes, ajoute-t-il, qu'un peintre faible, un homme sans ressorts, vous ne connaissez pas tous ceux de votre art. Qu'importe l'espèce de voile dont vous vous servez ? Que ce soit des mains jointes et des bras levés ou tel autre geste qui me cache le visage du héros : en voilant Agamemnon, vous avez dévoilé votre faiblesse. Un peintre qui représente Agamemnon voilé me paraît aussi ridicule que le serait un poète qui, dans une situation pathétique, me dirait pour remplir mon attente et se tirer d'affaire, que les sentiments de son personnage sont au-dessus de toute expression. »

A ces paroles de M. Falconet, on peut ajouter que, supposé que cette idée de remettre à l'imagination la figuration de la douleur appartînt au peintre, et qu'elle méritât tous les éloges qu'on y a donnés, du moins c'est un artifice qui ne peut servir qu'une fois. Celui qui la reprend, non seulement manque en cela de nouveauté, mais encore se fait soupçonner de recourir à l'artifice pour sortir de difficulté. Si les difficultés vaincues font une grande partie du mérite de l'art, on ne doit que fort peu d'éloge aux difficultés évitées.

NEUVIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A L'INAUGURATION DU SIÈGE NOUVEAU DE L'ACADÉMIE

le 16 *octobre* 1780

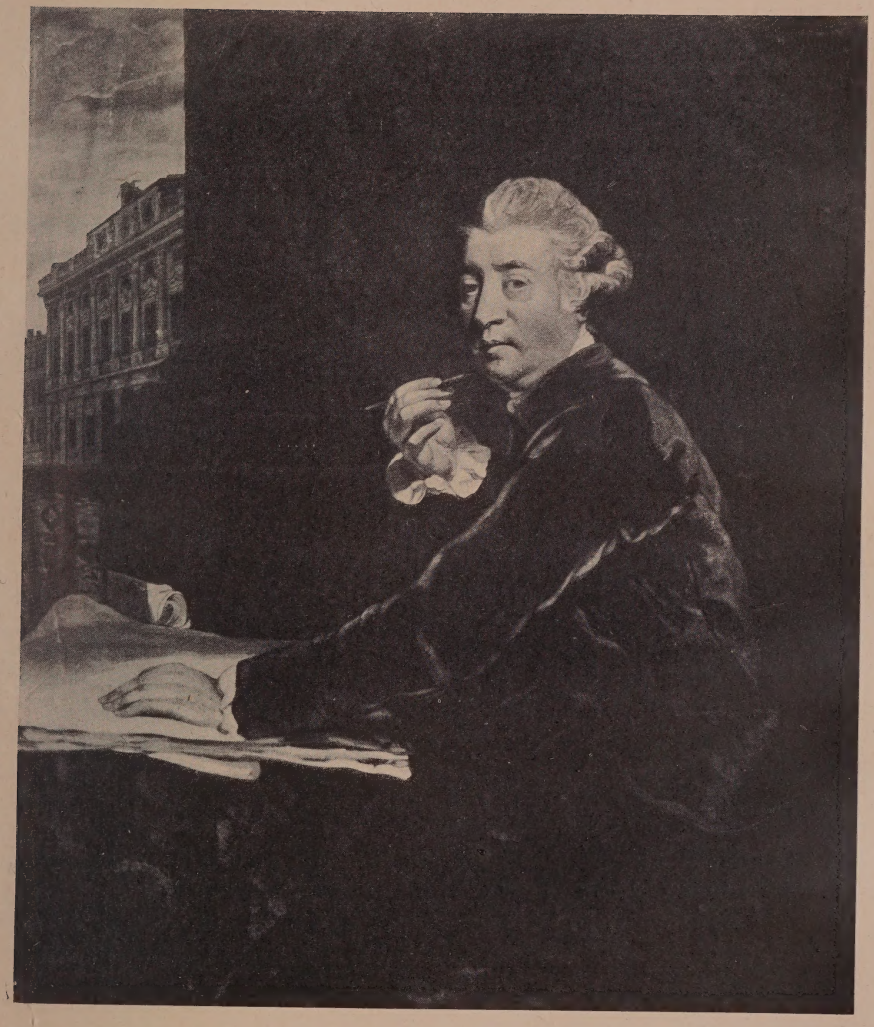
Messieurs,

L'honneur que les arts reçoivent aujourd'hui de l'hospitalité qu'on leur accorde dans cette noble demeure[1], est une des plus grandes marques que nous ayons reçues de la protection de Sa Majesté, et la preuve la plus certaine du désir qu'elle a de rendre cette Académie considérable.

On n'a rien négligé de ce qui peut contribuer à exciter notre zèle, ou à récompenser nos succès. Nous avons déjà le bonheur de voir les arts dans un état où cette nation ne les avait jamais vus. L'édifice dans lequel nous sommes maintenant rassemblés, sera pour les âges futurs un monument illustre des talents de l'architecte[2]; il est de notre devoir de faire en sorte que ceux qui en admireront la structure ne soient point déçus par la vue de l'intérieur. Ce ne sera pas peu de gloire pour une nation que tant d'hommes admirables rendent illustre dans toutes les sciences, si par l'effet de cette institution, on parvient à former chez elle une école de peinture Anglaise. Car nous ne jouirons de l'estime des étrangers qu'à

1. Les nouveaux bâtiments du palais Somerset, au Strand. L'Académie venait d'y être transportée, abandonnant à des bureaux le vieux bâtiment, occupé par elle depuis 1771. Tout le palais Somerset de nouveau rebâti n'est plus occupé que par des bureaux.

2. Le célèbre Chambers, membre lui-même de l'Académie, mort en 1795.



L'architecte Chambers et le palais Somerset par Reynolds.
(Académie de Londres.)
(D'après la gravure de Green.)

proportion de l'avantage que nous prendrons sur eux dans les choses de l'esprit. Il est certain que l'industrie, par les richesses qu'elle engendre, offre des moyens de parvenir à cette supériorité ; mais un peuple dont toute l'attention est absorbée par ces moyens, et qui en oublie le but, ne mérite guère d'autre nom que celui de nation barbare. Au contraire, tout établissement qui se propose la culture des plaisirs de l'esprit en tant que distingué des sens, peut être envisagé dans un certain degré comme une école de morale, où l'esprit se prépare à de plus grands objets.

Examinons un instant les progrès de l'esprit à l'égard de ce qui est ou doit être l'objet véritable de ses efforts. L'homme dans son plus grand abaissement n'a d'autres plaisirs que ceux des sens, et de besoin que l'appétit sensuel. Dans un degré supérieur, et quand la société est divisée en plusieurs rangs, quand une partie est vouée à la peine pour soutenir la condition des autres, ceux que leur rang supérieur affranchit de la peine commencent à songer aux agréments de l'esprit. C'est ainsi que, tandis que les bergers veillaient à leurs troupeaux, leurs maîtres firent les premières observations d'astronomie ; c'est ainsi, à ce qu'on prétend, que la musique doit son origine à un homme de loisir, qui prêtait l'oreille aux coups de marteau d'un forgeron.

Comme, dans l'état le plus bas de la nature, les sens commis au soin de notre conservation sont l'unique règle de la conduite des hommes, il est dangereux dans cet état de connaître l'abondance, car les sens sans contrôle ne peuvent qu'abuser de ce qui dépasse le nécessaire. Pour que l'abondance soit sans danger, pour qu'elle aille sans détriment du bonheur des individus et du salut de la société, il est nécessaire d'élever l'intelligence vers l'idée du beau idéal et vers la contemplation de la vérité générale. Par là l'esprit est sans cesse attiré à la recherche de quelque chose de meilleur et se rend supérieur aux sens, en apprenant à se sentir capable de buts plus élevés et de jouissances plus nobles. Dans cette exaltation graduelle de la nature, chaque art contribue dans sa mesure à la satisfaction de l'esprit. Tout ce qui détourne nos

pensées des sens, tout ce qui nous enseigne à chercher le bonheur en nous-mêmes, concourt selon sa mesure à avancer l'ennoblissement de notre être.

Peut-être n'y a-t-il pas de plus grande preuve de l'excellence de la nature humaine que ceci, à savoir que pour une intelligence dressée à la culture qu'il faut, tout ce qui est borné est petit. Notre esprit travaille continuellement à s'avancer, pas à pas, par une suite d'amendements gradués, vers la perfection, qu'il voit obscurément dans une grande distance, qui néanmoins lui laisse l'espoir, et vers laquelle il faut marcher toujours, car on n'y peut jamais atteindre. Mais la poursuite elle-même nous récompense ; une vérité nous en découvre une autre, et nos richesses s'accroissent sans cesse, sans que la nature soit jamais épuisée. Notre art, comme tous ceux qui s'adressent à l'imagination, correspond à une faculté légèrement inférieure de l'esprit, plus voisine du plaisir des sens ; mais par les sens et l'imagination, son devoir est de se faire un chemin vers la raison. Car tel est le progrès de la pensée : nous percevons à l'aide des sens, nous combinons par l'imagination, nous distinguons par la raison ; de sorte que, sans franchir les bornes naturelles de notre art, plus nous le dégageons de la grossièreté des sens, plus nous augmentons sa dignité et le profit qui s'en peut faire. Plus nous l'abaissons au contraire à la pure sensualité, plus nous corrompons sa nature, plus nous le dégradons du rang d'art libéral. Voilà ce dont il faut que tout artiste se souvienne. Qu'il se souvienne aussi qu'il n'est digne d'encouragement dans l'État, que s'il s'y rend utile à l'avancement du bien, contribuant dans sa sphère au dessein général et à la perfection de la société.

L'art que nous professons a le beau pour objet ; notre tâche est de le découvrir et de l'exprimer ; mais la beauté que nous poursuivons est générale et intellectuelle ; c'est une idée qui n'est que dans l'esprit ; les yeux ne l'ont jamais contemplée, la main ne l'a jamais exprimée ; c'est une idée qui vit au cœur de l'artiste, qu'on s'efforce sans cesse de mettre au jour ; mais on meurt sans l'avoir révélée. Cependant on communique assez de cette beauté pour élever les idées et étendre les vues du

spectateur, et par un emploi proportionné de l'art, on lui donne assez d'extension pour que ses effets tournent à l'avantage public, et corrigent par degré le goût d'une nation entière. Ce résultat, s'il ne réalise pas la pureté absolue des mœurs, s'oppose tout au moins à leur plus grande dépravation, affranchissant l'esprit de l'appétit sensuel, et menant les pensées des hommes par des étapes de perfection, jusqu'à cette contemplation de la vérité universelle et de l'harmonie, qui commence par le goût et se termine à la vertu.

DIXIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 11 *décembre* 1780

DE LA SCULPTURE

Messieurs,

Suivant la règle que je me suis donnée pour chaque année à pareil jour, je vous communiquerai les réflexions que j'ai faites concernant la théorie de l'art.

Elles ont eu jusqu'ici la peinture pour objet : c'est que cet art est bien plus étendu, bien plus compliqué que la sculpture, qu'il offre un bien plus vaste champ à la critique, et comme le plus contient le moins, il s'ensuit que les principes directeurs de la sculpture se trouvent compris dans ceux de la peinture.

Mais j'ai dessein de faire aujourd'hui quelques réflexions particulières sur cet art, et de considérer en quoi et de quelle manière ses principes et ceux de la peinture s'accordent ou sont différents ; quelles choses il est au pouvoir de la sculpture d'exécuter et quelles choses lui sont interdites : afin que le sculpteur connaisse avee clarté la fin essentielle de ses travaux.

La sculpture est un art beaucoup plus simple et beaucoup plus uniforme que la peinture ; on ne saurait sans risquer un mauvais effet l'appliquer à toutes sortes de sujets. L'objet de la sculpture peut être défini en deux mots : la forme et le caractère, ces qualités n'y étant rendues que d'une seule manière ou dans un seul style ; tandis que les ressources de la peinture, plus variées, plus étendues, permettent une grande diversité

de manières. L'école Romaine, la Lombarde, la Florentine, la Vénitienne, tendent toutes au même but par des moyens différents; mais la sculpture n'ayant qu'un style, ne saurait avoir de rapport qu'avec un style de la peinture; et son rapport avec ce style (le plus grand et le plus noble dont la peinture se vante) est si intime, qu'on peut presque dire que c'est le même art opérant sur des matières différentes. Faute d'avoir fait assez cette différence entre les styles de peinture auxquels ils voulaient ressembler, les sculpteurs du siècle dernier sont tombés dans plusieurs erreurs. Ils ont bien vu qu'il leur était permis d'imiter le grand style de la peinture, et d'en emprunter des idées pour le perfectionnement de leur art; mais ils n'ont pas fait réflexion que la même conduite leur était interdite à l'égard du style décoratif. Lorsqu'ils recherchent les effets pittoresques, ou les petits agréments de tout genre qui trouvent place dans les branches inférieures de la peinture, ils s'imaginent faire avancer leur art et en étendre les limites ; en réalité ils en violent le caractère essentiel, ils en faussent la direction, en proposant à leurs efforts soit ce qu'ils ne sauraient atteindre, soit ce qu'il vaut mieux n'atteindre point. Le caractère grave de la sculpture exige le plus haut degré de régularité dans la composition, les contrastes pittoresques n'y sont pas admis, toute chose y est pesée et mesurée avec soin : un côté devant faire à peu près équilibre à l'autre, un enfant par exemple n'y pouvant balancer une figure d'homme, ni une figure baissée une figure droite.

La perfection de chaque art consiste à remplir parfaitement son objet. On ne saurait s'opposer trop vivement aux innovations qui détruisent la grandeur des idées que celui-ci a pour but de faire naître : soit fausse imitation de la nature, soit petite ambition des effets pittoresques ou de quelque sorte d'illusion que ce soit.

Si produire l'illusion est le comble de l'art, qu'on se mette tout de suite à peindre les statues ; ce moyen fera plus pour l'illusion que tous les artifices qu'on a imaginés, et qu'on fait prévaloir pour cette seule raison qu'ils rapprochent l'ouvrage de la nature. Mais puisque nulle part on ne songe à peindre

la sculpture, toute pratique qui ne se fonde que sur cette raison-là doit être pareillement rejetée. Si le but de la sculpture était de plaire à l'ignorance ou de servir uniquement à amuser les yeux, la Vénus de Médicis gagnerait sans doute beaucoup à être coloriée ; mais le caractère de la sculpture l'oblige à produire un charme différent, et qu'il sera permis de préférer peut-être : savoir celui qui résulte de la contemplation de la beauté parfaite. Ce charme est celui de l'intelligence, et à plusieurs égards il est incompatible avec celui des sens, avec celui que prend au fini des formes, un spectateur ignorant ou léger.

On ne défend pas au sculpteur de mettre en œuvre les ressources de son art pour produire l'illusion ; mais c'est à condition qu'il ne nuise pas par là à des perfections plus hautes. Dans ces limites il lui faudra convenir qu'il y a longtemps que les bornes de son art sont fixées, et que c'est en vain qu'on se flatterait de dépasser celles que les anciens ont posées.

L'imitation est le moyen de l'art ; elle n'en est pas le but. Elle est pour le sculpteur un langage, qu'il emploie pour porter ses idées à l'esprit du spectateur. La poésie et l'élocution en tous genres emploient des signes, signes de convention ; le sculpteur fait usage de la représentation de la chose même, mais cette représentation n'est pour lui également qu'un moyen pour atteindre à une fin plus haute, et pour approcher de la beauté parfaite. On objectera peut-être que cette beauté des formes, quelque parfaite qu'elle soit, n'est estimée qu'à cause d'un objet ultérieur, savoir le sentiment et le caractère rendus sensibles dans l'attitude et l'expression des passions. Mais comment affirmer cela quand on voit des ouvrages que la seule beauté des formes, sans le secours d'autres qualités, suffit à rendre illustres et admirables ? En preuve du grand cas que nous faisons de la seule perfection des formes, on peut alléguer la plus grande partie des ouvrages de Michel-Ange, soit en peinture, soit en sculpture, et quantité de statues antiques, justement tenues en haut degré d'estime, quoiqu'elles n'offrent pas de caractère bien frappant, et qu'elles n'aient d'expression d'aucune sorte.

Mais pour montrer par une plus forte preuve encore que seule cette qualité suffit à émouvoir nos sentiments, quel artiste a jamais regardé le Torse[1] sans éprouver le feu de l'enthousiasme, comme à la lecture de la plus sublime poésie. D'où vient cela, qu'y a t-il dans ce fragment qui produise cet effet, si ce n'est la science des formes toutes seules étalée dans sa perfection ?

Un esprit que l'exercice a rendu capable de la contemplation de la beauté, aperçoit dans ce tronc mutilé, *disjecti membra poetæ*, les vestiges du plus sublime génie, les restes d'un ouvrage que les siècles futurs n'admireront jamais autant qu'il en est digne.

On dira que ce plaisir n'est réservé qu'à ceux qui ont passé toute leur vie dans l'étude et la contemplation de cet art ; mais la vérité est que tous les hommes en éprouveraient également les effets, si l'on voulait seulement se défaire de l'idée d'y trouver de l'illusion, et n'y chercher que ce qu'il est réellement, savoir une représentation partielle de la nature. Une seule chose les empêche de le juger comme il faut, c'est de ne pas savoir quel rang ou plutôt quel genre de beauté il faut assigner à cet ouvrage, et à quelle sorte d'éloge il a droit. Tous les esprits ressentent devant ce genre d'objets l'embarras de cette incertitude ; mais par un commerce soutenu entretenu avec ces ouvrages, on entrera sans y prendre garde dans l'intention qui les a inspirés, et l'on sentira l'admiration naître sans le secours d'aucune école.

L'art du sculpteur est limité en comparaison de quelques autres ; cependant dans ses propres limites il ne laisse pas d'avoir sa variété et ses combinaisons. Son principal mérite est la correction ; et quand à des formes belles et correctes se trouvent joint l'ornement de la grâce, la dignité du caractère et la convenance de l'expression, comme dans l'Apollon[2], la Vénus, la Laocoon, le Moïse de Michel-Ange et plusieurs autres ouvrages, on peut dire que cet art a parfaitement rempli son but.

1. Du Belvédère.
2. Du Belvédère.

En quoi consiste la grâce et comment elle s'acquiert, c'est une question difficile à décider en théorie. Pourtant *causa latet, res est notissima*. Sans aucun examen difficile, on en ressent journellement les effets. Je me bornerai à remarquer ici que le fondement ordinaire de la grâce est la correction du dessin. Il est vrai qu'on la trouve quelquefois unie avec l'incorrection, mais cette incorrection n'en est jamais la cause.

Je sais qu'on a souvent cité le Corrège et le Parmesan en preuves de cette opinion ; mais la moindre attention suffit à nous convaincre que la réelle incorrection de quelques parties de leurs ouvrages, loin de contribuer à la grâce, tendrait plutôt à la détruire. La Vierge avec l'Enfant Jésus dormant et ce beau groupe d'Anges, du Parmesan, qu'on voit au palais Pitti[1], ne perdrait aucun de ses mérites si le cou, les doigts, la figure elle-même, au lieu de la longueur incorrecte qu'on leur voit, avaient des proportions raisonnables.

Serrons de près ce sujet. On[2] a dit que la grâce de l'Apollon tient à quelque degré d'incorrection, que dans l'anatomie de cette figure, la tête n'est pas placée entre les deux épaules et que la moitié inférieure du corps excède en longueur la nature [3].

Contre la première de ces remarques, j'ai l'autorité d'un fort habile sculpteur de cette Académie, qui, ayant entrepris de copier cette statue, l'a examinée et mesurée avec le plus grand soin, et qui déclare que la critique n'est pas vraie. Pour la seconde remarque, rappelons-nous qu'Apollon est représenté ici dans l'exercice d'un de ses attributs particuliers, la vitesse : ainsi il a fallu donner à sa figure les proportions convenables à ce caractère. Ces proportions ne sont pas plus incorrectes que ne sont, dans la figure d'Hercule, la force et le gonflement extraordinaire des muscles.

L'art de découvrir et d'exprimer la grâce est assez difficile

1. N° 230 du catalogue, dite Madone au long cou, v. p. 308.

2. Algarotti entre autres. Essai sur la Peinture, édit. de 1756, p. 15.

3. Cet alinéa et le précédent sont intervertis dans l'original. Je suis Jansen dans cette correction.

par lui-même, sans qu'on y ajoute le tourment de principes incompréhensibles. L'imagination d'un monstre de grâce obtenu par la difformité, risque d'empoisonner l'esprit du jeune artiste, de lui faire négliger l'essentiel de son art, savoir la correction du dessin, pour le plaisir de poursuivre un fantôme, produit de l'affectation et du raffinement.

Je ne saurais quitter l'Apollon sans ajouter une réflexion sur le caractère de cette figure. On suppose que ce dieu est représenté au moment où il vient de décocher sa flèche au Python, et que la tête, retirée un peu vers l'épaule droite, marque l'attention qu'il donne à l'effet de cette flèche. Ce que je veux remarquer, c'est la différence qu'il y a entre cette attention et celle du Discobole [1], qui se trouve dans le même cas, en train de surveiller l'effet de son disque. L'air gracieux, négligé, quoique animé de l'un, et l'empressement vulgaire de l'autre, nous offrent un exemple signalé du soin judicieux que les anciens prenaient de distinguer les caractères. L'une et l'autre de ces expressions sont également dans la vérité de la nature ; l'une et l'autre sont également admirables.

Il faut remarquer que grâce, caractère, expression, mots de sens différents et employés comme tels lorsqu'on les applique à la peinture, sont employés indistinctement quand on parle de la sculpture. On peut croire que l'indécision remarquée dans un tel mélange tient à ce qu'il y a d'indéterminé dans les effets de l'art lui-même : ces qualités s'exprimant en sculpture plutôt par les formes et par l'attitude que par les traits du visage, et ne pouvant en conséquence être nommées qu'en termes fort généraux.

On objectera le groupe du Laocoon où les visages ont beaucoup d'expression ; mais cette expression n'est autre chose que l'expression générale de la douleur, laquelle est de nature à s'exprimer plus fortement encore par le gonflement des muscles et par les contorsions du corps que par les traits de la physionomie.

Dans un ouvrage récemment publié, on a assuré que, si l'at-

1. Au Vatican.

tention du père avait été plus occupée de la détresse de ses enfants que de la sienne, le spectateur y eût pris un intérêt plus grand. Quoique cette réflexion émane d'un homme dont l'autorité est grande dans tout ce qui touche aux arts, je ne puis m'empêcher de répondre qu'une expression si raffinée n'est guère du ressort de l'art. En entreprenant de l'exprimer, l'artiste courrait grand risque d'affaiblir l'expression et de la rendre moins intelligible.

Comme tout l'ensemble d'une figure se présente en sculpture bien plus distinctement que ne font les traits du visage, c'est à cet ensemble qu'il faut principalement confier l'expression ou le caractère : *patuit in corpore vultus* ; et à cet égard l'art du sculpteur n'est pas sans ressemblance avec celui de la danse, où l'attention du spectateur est arrêtée sur l'attitude et sur l'action du personnage, et ne cherche que là toute l'expression que cet art est capable d'offrir. Les danseurs en font eux-mêmes l'aveu, en se couvrant souvent de masques, sans que l'expression soit beaucoup diminuée. Le visage est une si petite partie en proportion de toute la figure, qu'on remarque chez les anciens sculpteurs une négligence à donner aux physionomies, ne fût-ce que les traits les plus généraux d'une passion. On en voit un frappant exemple dans le groupe des Lutteurs[1], lesquels, quoique engagés dans un combat fort animé, n'en sont pas moins représentés avec des visages parfaitement sereins. On ne recommande pas cela à votre imitation : rien n'autorisant à tenir l'air du visage en désaccord avec l'action de la figure ; mais vous devez juger par là combien cette partie, regardée comme relativement immatérielle. est peu nécessaire à la sculpture.

A ceux qui s'imaginent que la sculpture peut exprimer plus que ce qu'on vient de dire, je demanderai par quels moyens ils découvrent au premier coup d'œil le personnage représenté dans un buste, dans un camée ou dans une pierre gravée. J'imagine que celui qui consent à ne pas voir dans une œuvre d'art ce qui n'y est pas, conviendra que les attributs sont ce

1. Aux Offices de Florence.

qui distingue ces personnages bien plus qu'aucune variété de forme ou de beauté. Otez à Apollon sa lyre, à Bacchus son thyrse et ses pampres, à Méléagre la hure du sanglier, et il n'y aura plus que bien peu de différence, pour ne pas dire aucune, entre les caractères de ces personnages. Dans une Junon, dans une Minerve ou dans une Flore, il ne paraît pas que l'artiste ait fait d'autre projet que celui d'une beauté parfaite, laquelle reçoit ensuite des attributs variés sans nulle acception d'un personnage ou de l'autre. C'est ainsi que Jean de Bologne, après qu'il eut achevé le groupe d'un jeune homme enlevant dans ses bras une jeune femme, avec un vieillard à ses pieds, assembla ses amis pour leur demander quel nom il devait y donner. On convint de l'appeler l'Enlèvement des Sabines[1] ; et c'est le groupe célèbre qui se trouve à présent devant le Vieux Palais de Florence. Les figures de ce groupe ont la même expression générale qui règne dans la plupart des statues antiques ; cependant il ne serait pas étonnant que les critiques de l'avenir y trouvassent une délicatesse d'expression à laquelle il est sûr que l'artiste n'a pas songé ; et qu'ils allassent jusqu'à reconnaître dans le vieillard des signes précis de parenté avec la femme qu'on enlève d'auprès de lui.

Quoique la peinture et la sculpture soient, ainsi que plusieurs autres arts, gouvernées par les mêmes principes généraux, en détail cependant et dans ce qu'on peut appeler les lois secondaires il ne semble pas que l'égalité se poursuive. Comme la matière de ces deux arts diffère, la pratique de l'un et de l'autre ne peut manquer d'être différente. Il y a une infinité de beautés secondaires que le peintre atteint avec facilité, qui sont impraticables en sculpture, et qui, quand même on pourrait les saisir, n'ajouteraient rien au mérite et à la noblesse de l'ouvrage.

Entre différents points sur lesquels les sculpteurs modernes se sont flattés en vain de perfectionner leur art, on peut regarder comme les plus importants : la représentation de draperies détachées des figures pour les faire paraître volantes ;

1. Voir le Riposo de Raphael Borghini (note de l'auteur). Liv. I, par. 72, 73. Le nom du groupe fut donné par Borghini.

l'usage de plusieurs plans et l'imitation de la perspective dans les bas-reliefs, à quoi on peut ajouter encore le mauvais effet que produit le costume moderne en sculpture.

La folle entreprise de détacher la pierre et de la faire voltiger en l'air fait un contresens si visible, qu'on la condamne en l'énonçant. Cependant telle semble avoir été l'ambition de beaucoup de sculpteurs modernes et particulièrement du Bernin, dont l'art était si bien tourné à surmonter cette difficulté qu'il ne cessait de s'y essayer, quoiqu'il risquât dans cet essai tout ce qui fait le mérite de ses ouvrages.

Le Bernin tient un premier rang parmi les sculpteurs modernes ; à cause de cela il est du devoir de la critique de prévenir les mauvais effets que peut produire un tel exemple.

Son groupe d'Apollon et Daphné[1], qu'il exécuta dans sa grande jeunesse, fit espérer non sans raison qu'il disputerait un jour le prix aux meilleurs ouvrages de l'ancienne Grèce ; mais il s'écarta bientôt de la bonne route, et, quoique il y ait dans toutes ses productions quelque chose qui le distingue du commun, on ne laisse pas de reconnaître par ses derniers ouvrages qu'il avait achevé de s'égarer. Au lieu de poursuivre l'étude de la beauté idéale si heureusement annoncée dans ses commencements, il s'éprit d'une folle recherche de nouveauté, entreprit ce que l'art ne pouvait réaliser, prétendit venir à bout de la dureté et de la résistance essentielle du marbre, ce qui, supposé même qu'il y eût réussi, et qu'il eût donné l'air de vérité à de pareilles draperies taillées dans cette matière, devait encore être évité à cause de la confusion dont elles sont cause, ainsi détachées des figures qu'elles habillent.

Je ne crois pas qu'il y ait dans notre Académie d'autre ouvrage du Bernin que le plâtre de sa tête de Neptune[2] ; mais ce morceau suffit pour expliquer le reproche qu'il encourt pour avoir voulu rendre les effets du vent. Les cheveux de cette tête s'envolent dans toutes les directions, de manière

1. A la villa Borghèse.

2. Sans doute celui d'une des fontaines de la place Navone à Rome.

qu'au premier coup d'œil on ne peut comprendre ce qu'il a représenté, ni distinguer ces mèches volantes du visage, parce que tout étant de la même couleur et d'une égale solidité, tout se détache avec une force égale.

Cette confusion embarrassante dont les cheveux sont cause ici, est également produite par une draperie volante, que l'œil doit par la même raison inévitablement confondre avec les principales parties de la figure.

C'est une règle générale, commune à nos deux arts, que le premier coup d'œil doit suffire à débrouiller clairement la figure que l'on voit, dans sa forme et dans son attitude. Le peintre satisfait aisément à cette règle avec le secours du coloris, en éteignant certaines parties dans le fond ou en les tenant assez obscures pour qu'elles ne se mêlent point aux parties principales. Le sculpteur n'a pas d'autre moyen pour empêcher cette confusion, que d'attacher la plus grande partie de la draperie aux figures, de manière que les plis, suivant le contour des membres, ne détournent et n'égarent nulle part le regard, mais au contraire le conduisent par toutes les parties des formes et des attitudes.

La draperie de l'Apollon, quoiqu'elle forme une grande masse et qu'elle soit séparée de la figure, ne contredit pas cette conclusion, justement parce qu'étant si absolument séparée de la figure, et d'autre part étant d'une forme extrêmement simple et régulière, il n'y a pas moyen qu'on confonde l'une et l'autre. La draperie ne fait pas plus partie de la figure que ne le ferait un piédestal, un tronc d'arbre, un animal, ou tel autre support qu'on voit quelquefois joint aux statues.

Le principal objet de ces accessoires est de renforcer la statue, de la préserver des accidents ; et plusieurs croient que le manteau qui pend sur le bras de l'Apollon est mis là pour le même office ; mais sûrement il répond à un plus grand dessein, savoir de corriger la sécheresse d'effet que ne peut éviter un bras nu étendu dans toute sa longueur; ajoutez l'effet désagréable qu'auraient produit le corps et le bras formant entre eux un angle droit.

Les Apôtres de Saint-Jean-de-Latran à Rome me semblent

mériter ce même reproche d'une indiscrète imitation des peintres. Les draperies de ces statues, disposées par grandes masses, font il est vrai cet imposant effet que l'ampleur ou la quantité produisent. J'avoue aussi qu'elles sont ordonnées avec beaucoup d'adresse et d'intelligence, et traitées de manière à paraître aussi légères que la matière le permet; cependant il a été impossible d'en faire disparaître totalement la pesanteur et la solidité de la pierre.

Ces figures sont beaucoup dans le style de Carle Maratte, et dans le genre qu'il aurait certainement suivi s'il avait essayé de la sculpture. De plus, quand on sait qu'il a eu la direction de cet ouvrage et qu'il était l'ami d'un des principaux sculpteurs, il est à supposer que son goût y a réellement exercé son influence, si même il n'en a pas donné les dessins. Enfin on ne peut voir ces statues sans y reconnaître sa manière. Aussi ont-elles le même défaut qu'on trouve si souvent dans ses ouvrages, d'être surchargées de draperies, et de draperies disposées avec trop d'artifice. Je ne puis m'empêcher de croire que si Rusconi, Legros, Monnot[1] et les autres sculpteurs employés à cette besogne avaient pris pour modèle l'accoutrement simple de quelques antiques, tel par exemple que nous le voyons dans les statues des philosophes, leurs figures en auraient reçu un air de grandeur qu'elles n'ont pas, et de toute manière un aspect plus convenable au caractère des Apôtres.

Dans les statues, il n'y a pas d'exception à ce mauvais effet que les draperies volantes produisent; mais en bas-relief il n'en est pas de même. En effet ce genre d'ouvrage restitue au sculpteur la facilité de traiter cette partie comme fait le peintre, en les unissant au fond et en les y faisant se perdre; de manière qu'elles n'embarrassent point les figures, et n'y jettent aucune confusion.

Mais voici que le bas-relief à son tour donne lieu à un nouvel abus. Non content de l'avantage qu'il donne dans l'occasion qu'on vient de dire, le sculpteur imagine d'en tirer davantage et de représenter en bas-relief des groupes de figures sur diffé-

1. Morts 1728, 1718, 1733; tous trois travaillant dans le style enseigné par le Bernin et par l'Algarde; les deux derniers étaient Français.

rents plans : c'est-à-dire quelques-uns devant, et d'autres à une plus grande distance, ainsi que le pratique le peintre qui compose un tableau d'histoire. Dans ce dessein, le sculpteur ne dispose d'autres moyens que de diminuer les figures et d'en rendre la saillie moindre à mesure qu'elles doivent paraître plus éloignées ; or ce moyen reste au-dessous du but. Ces figures paraissent seulement plus petites, l'éloignement n'en paraît pas plus grand que de celles qui tiennent le devant de la composition.

Ainsi le but qu'on recherche est manqué ; mais de plus cette division de l'ouvrage en plusieurs petites parties diminue la grandeur de son effet général.

La seule partie dans laquelle les modernes ont peut-être surpassé les anciens sculpteurs, c'est la disposition d'un groupe en bas-relief, c'est l'art de donner par degré plus de saillie au groupe à mesure qu'il s'écarte du fond, jusqu'à ce qu'imperceptiblement il parvienne à la demi-bosse. On ne connaît pas à cet égard d'ouvrage ancien comparable au bas-relief dont Legros a orné un autel de l'église des Jésuites à Rome[1]. Différents plans ou degrés de relief ménagés au sein d'un même groupe, ont donc un bon effet, comme on peut le voir dans ce morceau, quoique ce soit le contraire quand ces plans différents sont le point d'attache d'autant de groupes séparés.

Ce perfectionnement de l'art fut sans doute suggéré par la pratique des peintres modernes, qui détachent leurs figures ou leurs groupes du fond par la même gradation insensible. L'artifice des sculpteurs en cela se règle sur les mêmes principes que celui des peintres ; mais comme le marbre n'a pas de couleur, c'est la disposition toute seule qui doit produire le clair-obscur. Les anciens sculpteurs n'ont pu emprunter cet avantage des peintres de leur temps, car ces peintres ne semblent pas en avoir eu le soupçon, et dans les bas-reliefs de Laurent Ghiberti, dont nous avons les plâtres dans notre Académie, cet art n'est pas plus ébauché que dans les peintures de la même époque.

Un autre perfectionnement imaginaire qu'on a prétendu

1. Église de Saint-Ignace ou du Collège Romain ; représentant Saint Louis de Gonzague dans la gloire.

introduire, c'est de représenter les effets de la perspective dans les bas-reliefs. Là-dessus il y a peu de chose à dire. Chacun n'a qu'à se rappeler avec quel peu de succès les sculpteurs modernes ont essayé de présenter d'angle les fabriques qu'ils ont placées dans leurs bas-reliefs, et de les faire fuir en profondeur. Ces essais n'ont prouvé que l'ardent désir qu'ils ont eu d'affronter les difficultés, et l'inévitable résistance opposée par les conditions de l'art à des ambitions qui leur font peu d'honneur.

Les anciens ont montré plus de jugement en se contentant de représenter leurs architectures en élévation seulement, et en ne les composant presque que de lignes horizontales et de lignes verticales ; tandis que l'interruption qui vient de lignes qui se croisent, et tout ce qui produit une multiplicité de parties subordonnées, détruit cette régularité et cette fermeté d'effet qui font le grand style.

Venons maintenant à la dernière observation, savoir de quelle manière il faut habiller les statues de personnes vivantes ou mortes depuis peu.

Cette question pourrait faire le sujet d'un long discours. Je me contenterai d'observer ici que si l'on ne veut pas embarrasser l'artiste et l'empêcher de déployer ses avantages, on n'exigera certainement pas qu'il emploie le costume moderne.

La satisfaction de transmettre à la postérité la forme d'un habit moderne, se paie d'un prix exagéré : du prix, ni plus ni moins, de tout ce qui fait le mérite d'une œuvre d'art.

Travailler le marbre est une affaire, et il ne ne vaut certainement pas la peine de requérir une matière aussi durable dans le seul dessein de porter à la postérité une mode qui finit avec l'année.

Quelque agréable qu'il puisse paraître aux antiquaires de payer la dette de leur reconnaissance, et, de même qu'ils prennent plaisir à la vue des costumes anciens, de préparer la même récréation au moyen des modes de nos jours aux antiquaires des temps à venir, il me semble que la peinture de genre et les gravures suffisent à cela, sans ravaler le grand art du sculpteur au service d'un but si mesquin.

On peut voir dans cette ville une statue équestre vêtue à la moderne[1], elle a de quoi détourner les artistes de pareils essais dans l'avenir ; même en n'y faisant pas d'autre objection que la familiarité du vêtement moderne, qui fait disparate avec la gravité de la sculpture.

La forme, la régularité, la simplicité austère, font le caractère de cet art. Elle dédaigne les objets familiers comme incompatibles avec sa dignité, elle rejette aussi toute affectation, toute apparence de style académique. Tout contraste, soit d'une figure avec une autre, soit entre les parties d'une même figure, soit même entre les plis d'une draperie, n'y est admis qu'avec précaution. En un mot, tout ce qui participe de la fantaisie ou du caprice, tout ce qui passe sous le nom de pittoresque (quoique admirable quand il est bien placé) est incompatible avec la sobriété et la gravité qu'elle impose.

Il n'y a rien qui distingue mieux un goût sain et bien réglé qu'une uniformité régulière dans le plan, où toutes les parties sont liées et en convenance les unes avec les autres, chacune occupant sa place propre. Ce principe s'étend à tous les usages de la vie, ainsi qu'à tous les ouvrages de l'art. Sur ce fondement général donc on peut avancer hardiment que l'unité et la simplicité des matériaux dont le sculpteur se sert (qui ne sont que du marbre blanc), prescrivent des limites à son art, et lui enseignent à se renfermer dans une égale simplicité.

1. Du duc de Cumberland dans Cavendish-Square, par Chew.

ONZIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 10 *décembre* 1782.

DE LA NATURE DU GÉNIE EN PEINTURE

Messieurs,

Il n'y a pas d'artiste qui ne se trouve dignement loué, si on lui reconnaît du génie. Aussi longtemps que cette qualité flatteuse sera jointe à son nom, il supportera avec patience tous les reproches de négligence, d'incorrection ou de quelque défaut que ce soit.

Il s'en faut bien en effet que le génie suppose l'absence de tout défaut. Au contraire beaucoup tiennent qu'il ne va pas sans cela, et il y en a qui vont jusqu'à rechercher une indication dans les défauts qui l'accompagnent, qui non seulement les excusent en faveur du génie, mais qui présument son existence sur la rencontre de certaines fautes.

Il est certain qu'un ouvrage peut mériter le nom d'ouvrage de génie, quoique beaucoup de défauts s'y rencontrent ; il n'est pas moins certain qu'il peut être sans défaut et n'en être pas moins privé de toute étincelle de génie. De là vient naturellement la question, ou tout au moins le désir de la poser : savoir quelles sont les qualités, dans l'ouvrage ou dans l'ouvrier, qui méritent à un peintre le nom d'homme de génie.

J'ai tâché de vous inculquer dans un de mes précédents discours, comme un précepte absolument certain, qu'une connaissance approfondie et raisonnée de la nature est l'unique

source du beau et du grand dans les arts. Mais en parlant spécialement à des peintres, il est essentiel de considérer cette règle (et toutes les autres règles) en relation avec la mécanique de leur art particulier. Ce n'est proprement ni dans le savoir, ni dans le goût, ni dans la noblesse des idées, que le génie se révèle en tant que qualité d'un peintre. Il y a un génie particulier approprié à ce genre d'industrie (si je puis dire) et distingué de tous les autres génies. Car pour cette faculté qui met l'artiste en mesure de concevoir dignement son sujet, on peut dire qu'elle appartient à l'éducation en général ; elle est autant le génie du poète ou de celui qui professe quelque autre art libéral, ou même d'un bon critique de quelqu'un de ces arts, que celui d'un peintre. Quelles que soient les sublimes idées qui remplissent son esprit, il n'est peintre qu'en tant qu'il peut mettre ce qu'il sait à exécution, et rendre ces idées sensibles par une représentation visible.

Si le mot peut servir à me faire entendre, je voudrais distinguer un talent de cette espèce en l'appelant le génie de l'exécution mécanique. Ce génie consiste selon moi dans la faculté de rendre ce que le pinceau représente, quelque chose que ce puisse être, comme un tout; en sorte que l'effet général et l'impression du tout s'emparent de l'esprit, et suspendent pour un temps chez celui qui regarde la considération du bon et du mauvais dans les parties subordonnées.

La supériorité qu'emporte cette manière de considérer les objets, est ce que je voudrais maintenant montrer. En même temps je n'oublie pas qu'un peintre doit être capable autant de restreindre que de dilater sa vue des choses, par la raison que rien n'est exprimé là où les détails ne sont pas du tout exprimés. Et cependant il est certain qu'une distinction subtile de petites circonstances, et leur description pointilleuse, quelque perfection qu'on y mette (et mon dessein n'est pas de décrier ce talent), n'ont jamais mérité à l'artiste la qualité d'homme de génie.

En plus de ces petites différences dans les choses, que souvent on ne remarque point, et qui, quand on les remarque, ne font que peu d'impression, il y a dans tous les grands objets

de grandes distinctions de caractère, qui s'impriment fortement dans les sens et par suite fixent l'imagination. Ces distinctions ne sont pas du tout, comme quelques-uns le croient, une somme de toutes les petites différences de détail, et jamais un pareil détail accumulé ne réussirait à les former.

Le détail des petites différences qui ne soutiennent pas le caractère principal est plus qu'inutile, il est nuisible, parce qu'il dissipe l'attention et la retire du point principal. On peut remarquer que l'impression que laissent dans notre esprit même les choses qui nous sont familières, n'est ordinairement rien de plus que leur effet général, au delà duquel nous ne cherchons rien quand il s'agit de les reconnaître. Exprimer cela en peinture, c'est exprimer ce qui est conforme et naturel à l'esprit de l'homme, et ce qui détermine par voie de réflexion sa manière de concevoir. Ajouter davantage suppose le raffinement et la recherche, qui ne sont le partage que des curieux. Ce n'est donc pas s'adresser au sens de toute l'espèce, c'est parler autre chose que le commun langage, autre chose que la langue maternelle, si j'ose dire, à laquelle tout ce qu'il y a de grand et de compréhensif doit emprunter son expression.

Mon intention n'est pas de prescrire le degré d'attention qu'il faut donner aux moindres parties ; il serait difficile de le faire. Mais il est sûr que ce n'est qu'en exprimant l'effet général du tout, qu'on peut donner aux objets leur caractère vrai et frappant ; et toutes les fois que cela est observé, quelque autre chose que l'artiste ait négligée, on reconnaît la main d'un maître. On peut même aller plus loin et dire que, quand l'effet général tout seul est rendu par une main habile, l'objet se présente plus vivement à nous qu'il ne saurait le faire par le moyen de la plus minutieuse exactitude.

Ces observations pourraient nous conduire à des observations profondes, que mon intention n'est pas d'aborder. Entre autres choses, on pourrait demander pourquoi nous ne prenons pas toujours plaisir à la ressemblance parfaite de l'objet. Il y a des cas où cette ressemblance peut même être désagréable. Il suffit d'observer pour en avoir la preuve le mauvais effet des figures de cire, quoique l'imitation y soit certaine-

ment plus exacte que celle qu'on réalise en peinture et sculpture. Le plaisir qu'on prend à l'imitation n'augmente donc pas à proportion qu'elle nous présente un plus grand détail des choses. Tout au contraire, ce qui nous plaît, c'est de voir l'effet obtenu par des moyens qui semblent n'y pas devoir suffire.

Représenter les saillies par un relief véritable, exprimer la morbidesse des chairs par la douceur de surface de la cire, semble grossier et dénué d'artifice et ne cause aucune surprise agréable. Mais donner sur un plan le sentiment des distances, imiter la mollesse avec des substances dures, donner l'illusion de la couleur des objets au moyen de matières qui, prises séparément, n'ont pas cette couleur, voilà ce qui cause cet enchantement dont l'art compose son triomphe.

Poussons un peu ce principe. Supposé qu'on obtienne l'imitation parfaite par des moyens encore plus simples, supposé qu'au moyen d'un petit nombre de traits choisis, que par l'emploi judicieux de peu de matière et d'un effort réduit, on réalise l'impression complète de tout ce que l'esprit demande dans un objet, nous serons enchantés au spectacle de cette réussite d'exécution, et nous commencerons à trouver ennuyeux le surcroît d'application par lequel d'autres prétendront nous satisfaire.

Relativement à la peinture, les objets ne consistent qu'en trois choses : le dessin, le coloris et le clair-obscur. Le dessin donne la forme, le coloris exprime la qualité visible, et le clair-obscur la solidité.

L'artiste ne saurait parvenir à la perfection dans ces trois choses, s'il n'a pas l'habitude de regarder les objets en grand et d'observer l'effet qu'ils font sur l'œil quand il est dilaté et occupé du tout, sans faire attention aux parties. C'est par là qu'on obtient le caractère dominant des choses, et qu'on apprend à les imiter de la manière la plus courte et la plus adroite. Par adresse je n'entends pas ici quelque trait de routine inventé par hasard, mais l'effet d'une science approfondie des fins et des moyens, qui s'arrête au chemin plus court, au mieux approprié et au plus certain.

Si l'on regarde la manière des peintres qui nous sont offerts en modèle, on trouvera que leur grande célébrité ne vient pas du tout du fini de leurs ouvrages, ni d'aucune attention donnée au détail, mais du pouvoir qu'ils ont eu d'embrasser les objets d'un seul coup et de la vigueur avec laquelle est exprimée chez eux l'effet caractéristique des choses.

Il n'y a pas de noms qui en peinture priment ceux de Raphaël et du Titien. L'un tient ce rang à cause de son dessin, l'autre le tient pour sa peinture. Les ouvrages les plus remarquables de Raphaël sont ses Cartons et les fresques du Vatican Or chacun sait que les uns comme les autres sont loin d'être finis minutieusement. Au contraire son soin principal a regardé l'économie de l'ensemble, soit de la composition entière, soit des figures prises en particulier : car on peut regarder chaque figure comme un tout plus petit, quoiqu'elle ne soit qu'une partie de la composition, et de même on peut considérer la tête, les mains, les pieds pris dans leur ensemble, comme un tout. Quoique Raphaël ait possédé cet art d'embrasser les ensembles en ce qui regarde les formes, il n'a pas montré le même talent relativement à l'effet général qui vient du coloris et du clair-obscur. On a la preuve de ce défaut surtout dans ses tableaux à l'huile, où ce genre de perfection se fait apprécier plus que dans la peinture à fresque.

C'est chez le Titien qu'il faut aller pour trouver la perfection du coloris et du clair-obscur, et celle-ci dans son plus haut degré. Il a été tout à la fois le premier et le plus grand maître dans ces parties de l'art. En quelques coups de pinceau il a su l'art de rendre le caractère général de tout ce qu'il lui a plu de peindre. C'est par là qu'il l'emporte sur son maître Jean Bellin ou sur tout autre de ses prédécesseurs, qui peignaient cheveu à cheveu, pour la vérité de l'imitation. Son grand soin était de rendre la couleur générale, de conserver les masses de clair et de sombre, et, par le moyen de l'opposition, de donner cette idée de la solidité, qui est inséparable des objets. Là où ces choses sont observées, quand même l'ouvrage ne posséderait rien de plus, soyez certain que, mis à sa place, il produira tout son effet ; mais si quelqu'une de ces parties

manque, quelque peine qu'on ait prise de le finir en détail, l'apparence générale sera fausse, le fini même paraîtra manquer, dans quelque lumière et à quelque distance qu'on le place.

Rien n'est si vain que le soin de varier les tons de la chair, quand par l'effet de ce soin même la carnation générale est perdue ; rien n'est si inutile que de finir les parties, si les masses ne sont pas observées ou que le tout ne soit pas ensemble.

Vasari, qui montre peu d'indulgence à l'égard des peintres Vénitiens, n'en recommande pas moins à je ne sais combien de reprises *il modo di fare*, *la maniera*, *la bella pratica*, c'est-à-dire la manière et la pratique admirables de cette école. Au Titien, en particulier, il accorde les qualités de *giudizioso*, *bello* et *stupendo*.

Cette manière était alors nouvelle ; mais la vérité essentielle sur laquelle elle est fondée, en a fait un modèle définitif pour tous les peintres à venir ; et ceux qui en examineront le secret, trouveront qu'il ne consiste en autre chose que dans le pouvoir de généraliser, et dans l'emploi de moyens d'expression courts et simples.

L'ignorance de plusieurs artistes, ainsi que Vasari le remarque, leur a fait croire qu'ils imitaient le Titien, parce qu'ils laissaient leurs couleurs sans les fondre et qu'ils négligeaient les détails ; mais comme ils manquaient des principes d'après lesquels il travaillait, ils ont produit ce que Vasari appelle *goffe pitture*, des ouvrages absurdes, ainsi que doit naturellement en produire l'affectation de l'habileté sans science, sans choix et sans principes.

On croit s'apercevoir que Raphaël et le Titien ont considéré la nature dans des vues différentes : tous deux possédant le même talent d'étendre leur vue aux ensembles ; mais le premier cherchait l'effet en tant que constitué par les formes, et le second en tant que produit par les couleurs.

Non qu'on doive refuser tout à fait au Titien le mérite d'avoir aperçu le général dans les formes, comme il l'apercevait dans les couleurs ; mais il a manqué du talent (au moins trouve-t-on qu'il en manque quand on le compare à Raphaël) de corriger ces formes par une idée de beauté générale empruntée de

l'esprit. Son Saint Sébastien[1] en est une preuve. Cette figure fait l'effet d'une représentation parfaitement exacte, quant aux formes et quant à la couleur, du modèle qu'il a eu sous les yeux. Elle a toute la vigueur de la nature, et le coloris est la chair même ; par malheur le modèle n'était pas d'une belle forme et avait surtout les jambes mal faites. Le Titien a rendu ces défauts comme il a imité la beauté et la vivacité du coloris. Sa couleur est large et générale ; son dessin est particulier et contraint ; dans l'un c'est un homme de génie, dans l'autre ce n'est guère plus qu'un copiste. Qu'on ne pense pas cependant que je parle ici de tous ses tableaux : il y en a plusieurs auxquels ces critiques ne s'appliquent pas ; toutefois on peut bien assurer que ce qui fait la supériorité du Titien et de toute l'école Vénitienne, n'est pas le choix des formes, mais le langage, pour ainsi dire, dans lequel ces peintres se sont exprimés. Cette manière est véritablement en peinture ce que le langage est en poésie. Tous nous sentons quelle différence il y a entre un sentiment exprimé d'une manière, et le même sentiment exprimé autrement, et combien la grandeur d'un objet change quand la représentation vient de différents peintres. Figure humaine, animaux, nature morte, il n'y a rien, en quelque genre que ce soit, si disgracié d'apparence, qui ne puisse acquérir de la noblesse, éveiller le sentiment, exciter de l'émotion, entre les mains d'un peintre de génie. Ce qu'on a dit de Virgile, qu'il y avait de la majesté même dans la manière dont il jette le fumier sur la terre, pourrait être appliqué au Titien. Par une espèce de magie, tout ce qu'il a touché, quelque bas objet que ce fût, quelque vulgaire que l'habitude nous le rende, est investi chez lui de grandeur et d'importance.

Il faut bien remarquer que ce que je recommande, ce n'est pas de négliger les détails. Du reste il serait difficile, sinon impossible, de dire s'il faut les négliger, quand et jusqu'à quel point il faut s'y attacher ; il faut à cet égard s'en rapporter

1. M. Fry renvoie au Saint Sébastien de Saint-Nazaire-et-Saint-Celse qui est à Brescia. Cependant il est certain qu'il s'agit de l'ancien tableau de Saint-Nicolas *de' Frari*, maintenant au Vatican, souvent désigné comme *Saint Sébastien*, à cause de l'admiration que cette figure y excite, voir p. 343.

beaucoup au goût et au jugement du peintre. Je sais bien qu'un emploi judicieux des détails est ce qui donne quelquefois la force de la vérité à un ouvrage, et partant attache le spectateur. Mais il importe que vous conceviez une chose : c'est la différence qu'il y a entre les talents essentiels et les talents subordonnés; il faut que vous sachiez quelles qualités dans l'art réclament l'attention principale, et quelles sont celles au contraire dont l'absence emporte le moins de dommage pour votre réputation. Peut-être faut-il toujours que quelque chose soit négligé; c'est donc le moindre qui doit céder au plus important; et puisqu'on ne peut donner à chaque ouvrage qu'un certain temps (car en supposant même qu'on y employât toute sa vie, ce temps est toujours limité), on trouvera raisonnable d'employer ce temps-là le plus avantageusement possible, je veux dire à imaginer différentes compositions de l'ouvrage, à essayer différents effets de clair-obscur; on trouvera plus raisonnable, dis-je, de consacrer ses corrections à l'accroissement de l'effet par l'ajustement des parties, que de perdre son temps à finir fort précieusement tout le détail.

Mais il y a une autre méthode de finir qu'on peut condamner sans exception, parce qu'elle va contre son dessein même : c'est quand l'artiste, pour éviter le tranchant des contours sur le fond, fond et adoucit ses couleurs à l'excès. C'est ce fondu que les gens qui ne s'y entendent point, appellent un beau fini. Mais il ne sert qu'à détruire la vivacité des couleurs et le véritable effet de l'imitation, lequel consiste justement à conserver la même proportion de vague et de tranchant dans les contours qui se fait sentir dans la nature. L'extrême adoucissement, au lieu de produire l'effet de la morbidesse, donne aux corps l'apparence de l'ivoire ou de telle autre substance d'un grand poli.

Je trouve ce défaut aux portraits de Corneille Jansen[1] : ils manquent de la souplesse qui caractérise la chair; au contraire dans les portraits de Vandyck, nous trouvons parfaitement

1. Hollandais, longtemps fixé à la cour d'Angleterre, et abondamment employé par elle sous le règne de Charles Ier, mort en 1665.

gardé ce juste mélange de mollesse et de dureté. Le même défaut se remarque dans la manière de Vander Werf, qu'on peut opposer à cet égard à Téniers. De même on peut opposer Raphaël dans ses peintures à l'huile au Titien pour la même raison.

J'ose assurer que ce n'est pas cette attention à polir son ouvrage qui a mérité à Raphaël le rang qu'il occupe à la tête de tous les peintres. Il est vrai seulement qu'il faut l'en excuser sur l'erreur commune de son temps, qui ne trouvait rien de si beau que cette manière de peindre. Mais enfin s'il avait exprimé ses idées avec cette facilité et cette éloquence, comme on peut les appeler, qui charment dans les tableaux du Titien, ses ouvrages certainement n'y auraient rien perdu, et l'éloge que les siècles lui donnent d'avoir montré du génie dans les plus hautes parties de l'art, il l'aurait obtenu dans toutes.

Ceux qui n'ont que peu de commerce avec les œuvres d'art, sont souvent étonnés du haut prix que les connaisseurs attachent à des dessins d'apparence négligée et dépourvus de fini d'aucune sorte ; cependant ce prix n'est pas imaginaire : il vient de ce que ces pièces donnent l'idée d'un ensemble, et cet ensemble est souvent exprimé avec une heureuse facilité, où se révèle le vrai talent d'un maître, quoique grossièrement exercé : soit qu'il s'agisse de la composition en général, soit des formes de chaque figure, soit de l'attitude de ces figures qui donne la grâce et l'élégance. Nous voyons tout cela à merveille par exemple dans les dessins du Parmesan et du Corrège. Quelque éloge qu'on fasse de ces dessins, ce ne sera jamais celui de leur grand fini, ni d'une particulière attention au détail.

Remarquez que ce principe s'applique à toutes les parties de l'art et à toutes ses provinces, depuis le style le plus relevé de l'histoire, jusqu'au rendu de la nature morte. Le succès en tout genre dépend de cette faculté d'embrasser le tout d'un coup d'œil, sans laquelle la plus grande application est vaine.

Et ne perdez jamais de vue que, quand je dis un tout, je n'entends pas seulement le tout de la composition, mais que je l'entends de la couleur générale, que j'entends ce tout du clair-obscur, en un mot de toute chose qui peut à part du reste faire l'objet principal du peintre.

Je me rappelle un peintre de paysage à Rome, qu'on connaissait sous le nom de Studio [1], à cause de sa patience à finir. Il s'imaginait que toute l'excellence de l'art ne consistait qu'en cela ; de manière qu'un jour, à ce qu'il nous disait, il avait essayé de reproduire une à une les feuilles des arbres. Je n'ai jamais vu le tableau exécuté ainsi, mais ce que je sais, c'est qu'un peintre qui n'aurait d'attention qu'au caractère général des espèces, à la disposition des branches et aux masses de feuillage, produirait en quelques minutes une ébauche plus ressemblante à un arbre, que notre homme n'eût pu le faire en plusieurs mois.

Sans doute il faut que le peintre de paysage fasse (si l'on peut dire) l'anatomie des arbres et de tout ce qu'il représente. Telle doit être son étude et sa préparation. Mais quand vient le moment d'appliquer ce qu'il sait, toute son adresse ne doit tendre qu'à déclarer les effets généraux, conservant le même degré de vague ou de dureté que les objets ont dans la nature : car il s'adresse à l'imagination, non pas à la curiosité; il ne travaille pas pour le spécialiste ni pour le savant en histoire naturelle, mais pour le commun observateur de la nature et de la vie. Quand il connaît une fois son sujet, il sait non pas seulement ce qu'il doit représenter, mais encore ce qu'il doit omettre, et ce talent de négliger ce qu'il faut, est en toute chose une grande partie de la science et de la sagesse.

La même perfection de manière que le Titien a montré dans ses tableaux d'histoire et dans ses portraits, se retrouve dans ses paysages, soit paysages expressément, soit servant de fond à ses tableaux. Un de ses meilleurs dans ce dernier genre, est celui qui fait le fond de son Saint Pierre Martyr [1]. Les grands arbres qu'on voit dans cette peinture, sont clairement distingués les uns des autres par l'insertion des branches aussi bien que par le feuillage, et les plantes du premier plan

1. Peut-être un des nombreux descendants d'Herman Van Lint, peintre né à Anvers qui porta en effet ce surnom.

2. Alors à Saints-Jean-et-Paul de Venise, voir p. 331.

sont variées de la même manière, autant que l'agrément la requiert et pas davantage. Quand Algarotti, parlant de ce tableau[1], fait l'éloge de l'exactitude avec laquelle les plus petites différences des plantes y sont rendues, au point de faire, comme il dit, l'admiration d'un botaniste, son intention est de louer évidemment, mais c'est aux dépens de la vérité. En effet il aurait dû savoir que tel n'est pas le caractère du tableau. Mais les amateurs ne manqueront jamais de trouver dans les tableaux ce qu'ils s'imaginent qui doit y être. Celui-ci n'a pas songé qu'il faisait au Titien tout le contraire d'un compliment.

De tels éloges sont de nature à nuire beaucoup aux jeunes peintres qui n'ont pas l'occasion de voir l'ouvrage lui-même. Ils s'imaginent d'après cela que le nom de divin Titien a été mérité par une extraordinaire attention à des détails insignifiants, qui en réalité ne l'aurait pas élevé au-dessus d'un rang tout à fait commun.

On peut étendre ces observations même aux ouvrages dont l'objet est unique et de plus individuel. La perfection dans le genre du portrait, et j'ajoute même la ressemblance, le caractère et la physionomie, ainsi que je l'ai remarqué, dépendent plus de l'effet général du tableau que de l'exacte expression des détails, ou de la scrupuleuse distinction des parties. En conséquence, l'attention principale de l'artiste doit être de bien mettre les traits du visage en place, ce qui est le vrai moyen de donner l'effet et la véritable impression du tout. Même les détails peuvent être réduits en classe et en généralités; ainsi jusque dans cette matière restreinte on peut trouver de grandes idées. Après cela rien n'empêche le peintre de pousser l'imitation de traits particuliers aussi loin qu'il lui plaira ; mais que pas un moment il ne cesse d'examiner si par l'achèvement des parties il n'est pas en train de détruire le tout.

Évidemment il serait à souhaiter qu'on employât la perfec-

1. *Essai sur la peinture*, éd. de 1756, p. 24. M. Fry dit que, le tableau étant détruit, on ne peut savoir qui a raison de Reynolds ou d'Algarotti. C'est faire peu d'honneur à Reynolds. Aussi bien la copie de l'École des Beaux-Arts de Paris et l'œuvre du Titien tout entier confirme sa démonstration.

tion de l'art à l'illustration de sujets intéressants et dignes de mémoire ; cependant la moitié des tableaux qui existent représentent des sujets qui n'ont d'autre intérêt que d'exercer les talents du peintre. Ainsi le grand prix qu'on attache à de pareils ouvrages, sans qu'on en considère ou peut-être qu'on en connaisse même le sujet, sert à montrer combien notre attention peut être contentée par l'art seul.

Il n'y a peut-être pas de preuve plus claire de l'excellence de la faculté dont je parle, que de voir qu'elle imprime le caractère du génie à des ouvrages dépourvus de tout autre mérite, et dans lesquels il n'y a ni expression, ni caractère, ni majesté, ni un sujet intéressant. On ne peut refuser le nom d'ouvrage de génie aux Noces de Cana de Paul Véronèse sans contredire au sentiment universel ; de grandes autorités[1] ont dit que ce tableau était le triomphe de la peinture ; le même éloge ne peut être refusé au tableau d'autel de Rubens dans l'église Saint-Augustin d'Anvers[2] ; cependant ni l'un ni l'autre de ces tableaux n'est intéressant par le sujet. Celui de Véronèse ne représente qu'un grand concours de peuple à un repas, et le sujet de Rubens, si toutefois on peut parler de sujet là où il ne se passe rien, est une assemblée de plusieurs saints qui ont vécu dans des temps différents. Toute la perfection de ces tableaux consiste dans l'habileté mécanique, opérant toutefois sous l'influence de cette faculté de compréhension qui fait le sujet de ce discours.

C'est par cette faculté, par cette faculté seule, que le mécanisme de l'art est ennobli et élevé beaucoup au-dessus du rang qui lui revient naturellement. Et il me semble que c'est à bon droit qu'il en reçoit ce caractère, en preuve de la supériorité que l'esprit exerce sur la matière, resserrant dans une unité les multitudes que la nature présente.

Le grand avantage de cette idée du tout, c'est qu'une plus grande quantité de vérité peut être regardée comme contenue

1. De Piles. *Abrégé de la Vie des Peintres*, éd. de 1699, p. 283.
2. Voir p. 387.

et exprimée dans un petit nombre de traits ou de touches, que dans le plus grand achèvement de parties où cela ne serait point considéré. C'est sur ce fondement qu'elle repose, et la justesse de cette observation serait même confirmée par les ignorants de l'art, s'il était possible de saisir leur opinion toute pure, sans les altérations qu'elle reçoit de l'idée fausse qu'ils se font des obligations de la peinture. Comme la peinture est un art, ils croient que le plaisir qu'on y prend doit être à proportion que l'art s'y montre avec plus d'ostentation ; partant de cette supposition, ils préféreront la propreté, le fini des couleurs éclatantes, à la vérité, à la simplicité et à l'unité de la nature. Peut-être aussi que le spectateur trop ignorant, ainsi que l'ignorant artiste, est incapable de comprendre un tout, et même ce que cela signifie. Mais ceux qui sont capables d'observation et qui, sans prétendre être habiles, regardent du moins droit devant eux, supposé que des idées fausses n'anticipent pas leurs perceptions, donneront l'éloge ou le blâme à proportion que l'artiste aura réussi dans l'effet d'ensemble. En ceci l'approbation ou la critique publique, que le peintre méprisera peut-être comme procédant de l'ignorance, mériteront au contraire de régler sa conduite et de ramener son attention sur ce qui doit être son principal objet, et dont le soin du détail a pu le détourner.

Un exemple de ce jugement droit me fut offert un jour dans une petite fille qui passait par une galerie où il y avait plusieurs portraits anciens, lesquels, quoique fort terminés, faisaient un très mauvais effet d'ensemble. L'enfant ne fit aucune attention au fini précieux de ces tableaux, ni à la vérité de quelques draperies ; elle parut seulement remarquer le peu de grâce des personnes représentées et se divertit à prendre elle-même l'attitude de toutes les figures qu'elle voyait dans une pose contrainte et mal venue. Cette critique inspirée par la nature seule à défaut de toute information, s'adressait à la plus grande faute qu'il puisse y avoir dans un tableau, puisqu'il s'agissait du caractère et de l'économie de l'ensemble.

Encore une fois je serais fâché, si ce que j'ai dit passait pour une approbation de la négligence qui fait qu'on laisse

un tableau inachevé. Je n'entends pas recommander le défaut d'exactitude; je ne veux qu'indiquer l'espèce d'exactitude qu'il faut avoir et qui seule mérite d'être appelée de ce nom.

Mon explication est si loin de fournir des prétextes à la paresse, qu'il n'y a rien dans notre art qui demande plus d'attention que le soin d'observer et de rendre l'effet d'ensemble. Il y faut de grandes études et beaucoup de pratique; ce soin requiert tout l'esprit du peintre ; tandis qu'il peut finir les parties à petits coups en laissant son esprit courir sur autre chose, et même en écoutant sans trop de peine une pièce de théâtre ou un roman. L'artiste qui se flatte sur son indolence, ne manque pas de se donner du relâche sur cette attention laborieuse et de se rattraper sur l'œuvre paresseuse de l'achèvement minutieux des parties : produisant ce que Cowley appelle « les fruits laborieux de la paresse ».

Aucun ouvrage ne peut être trop terminé je l'avoue, pourvu que ce soin soit orienté à son but véritable; mais j'ai remarqué que l'excès de détail a nui neuf fois sur dix à l'effet général, même quand il s'agissait des grands maîtres. Cela prouve un mauvais choix, c'est-à-dire un début fâcheux en quelque entreprise que ce soit.

Bien diriger votre application, c'est tout le propos de ce discours. Je suis assuré que là est souvent la seule différence entre deux étudiants de talent pareil et de même bonne volonté. Tandis que l'un emploie sa peine à des objets sans importance, l'autre acquiert l'art, perfectionne l'habitude de voir la nature en grand, dans ses vraies proportions et dans une subordination convenable des parties.

Avant de finir, il faut faire une observation qui tient de près au présent sujet.

La même étendue d'esprit qui fait le génie dans la partie spirituelle de l'art aussi bien que sa pratique mécanique, ne servira pas moins de flambeau à l'artiste dans le cours de ses études. Elle le rendra supérieur à cet égard à ceux qui se confinent dans une imitation étroite et partielle de la nature. Celui qui pour achever son éducation ferait le voyage d'Italie et y emploierait tout son temps à copier des tableaux et à

mesurer des statues ou des édifices (quoique je ne conseille pas de négliger ces choses), retournerait dans sa patrie sans avoir beaucoup profité. « Celui qui imite l'Iliade, n'imite pas Homère », dit le docteur Young. Ce n'est pas en chargeant sa mémoire des détails des chefs-d'œuvre de l'art, qu'on devient un grand artiste, si l'on ne se rend maître avec cela des principes généraux d'après lesquels ils ont été conduits. Si l'on veut parvenir un jour à égaler ceux qu'on admire, il faut considérer leurs œuvres comme autant de moyens de s'instruire de la vraie méthode de voir la nature. Quand on a fait cela, on peut dire qu'on s'est acquis leurs qualités, ou du moins le fondement de ces qualités ; le reste dépend de notre application. La grande affaire de l'étude est de former un esprit qui soit en état de suffire à toutes les occasions, à qui toute la nature se découvre, et de qui l'on puisse dire qu'il possède la clef de ses inépuisables richesses.

DOUZIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 10 *décembre* 1784

SI L'ART S'APPREND PAR MÉTHODE, ET LAQUELLE

Messieurs,

La place que j'ai l'honneur d'occuper dans cette Académie est cause que plus d'une fois les jeunes peintres qui se proposaient d'aller passer quelques années en Italie, m'ont consulté sur la manière d'y régler leurs études. Le désir que j'ai toujours eu de communiquer à cet égard le fruit de mes observations, ne saurait être plus entier qu'il n'est; cependant, quoique j'ose me flatter d'avoir réparé par cette facilité ce que mes opinions ont peut-être d'incomplet, j'ai lieu de craindre que ces jeunes gens n'aient pas toujours été satisfaits de mes réponses. C'est que je n'ai jamais été sûr de comprendre parfaitement ce qu'ils voulaient, et même je n'étais pas sans soupçonner qu'eux-mêmes n'avaient pas des idées bien nettes des questions qu'ils posaient.

Ce qu'ils voulaient savoir, est-ce par quel moyen on peut découvrir le chemin de la perfection? Souhaitaient-ils qu'on leur indiquât les guides qu'il fallait choisir, ce qu'il fallait qu'ils adoptassent et ce qu'ils devaient éviter, en quel lieu il leur fallait s'instruire et en quel lieu se reposer, quelles choses ils devaient effleurer seulement, et quelles choses ils devaient approfondir? J'avoue que ces directions générales font l'objet légitime des questions d'un jeune homme, et c'était mon devoir

d'y répondre de mon mieux. Mais ces règles ont été données déjà ; elles ont fait en réalité le sujet de presque tous mes discours. Aussi bien j'ai tout lieu de croire que par règlement de leurs études ils entendaient (comme beaucoup l'entendent) que les temps et les saisons fussent fixés, et qu'un ordre fût établi qui réglât la place de chaque chose. Ce qu'ils voulaient savoir, c'était à quel degré de perfection il fallait qu'une partie de l'art fût portée avant qu'ils passassent à une autre ; combien de temps il convenait de consacrer à faire des copies d'après l'antique, à quel moment il leur serait permis de passer à la composition, à quel moment enfin à l'étude du coloris.

Rien n'empêcherait de dresser un règlement de ce genre avec le plus grand détail, et de recueillir par là des applaudissements ; mais quant au profit véritable il brillerait par son absence. Les études du peintre seront toujours en grande partie soumises à l'empire du hasard. Pareils à des voyageurs, il faut que nous saisissions ce qui passe et quand il passe, sans demander s'il nous est offert de la manière la plus convenable et au moment le plus opportun, ou dans la minute précise où nous aurions voulu l'avoir.

Je reprocherai aux traités d'éducation une chose : c'est de partir d'une fausse donnée de la vie, comme si non seulement nous avions le pouvoir de gouverner les circonstances, mais encore de nous gouverner nous-mêmes d'une manière qu'on n'a je crois jamais vue. Au lieu de tracer des programmes qui supposent de notre part une sagesse parfaite et une vertu exemplaire, la raison nous engage à ne faire de fond sur nous-mêmes (comme c'est notre devoir quand il s'agit des autres) que celui qu'on fait sur l'humeur des enfants. Souvent il faut qu'on leur permette de suivre un peu leur fantaisie, si l'on ne veut pas qu'ils prennent en dégoût leurs devoirs. Dans toute application qui de sa nature est longue, difficile et ennuyeuse, il faut souffrir un peu d'irrégularité, afin de prévenir l'aversion qui se prend pour toute contrainte prolongée et pour tout système trop rigoureux.

J'aimerais mieux que le jeune artiste, aussitôt qu'il se met

en voyage, se livrât à tous les mouvements que les objets exciteraient naturellement en lui, que de suivre la routine qu'on lui aurait prescrite : car tout ce qu'il fera sans amour contribuera fort peu à son avancement, rien ne pouvant être bien compris, rien ne pouvant être bien fait, si l'esprit l'accueille avec résistance, si la main l'exécute servilement.

Il est à désirer, il est même nécessaire à la santé de l'esprit, qu'il soit récréé et rafraîchi par une variété dans l'étude, et que, dans la route uniforme et ennuyeuse de l'instruction, il soit quelquefois soulagé et même trompé, si l'on peut dire. D'ailleurs il y a dans les esprits tant de constitutions différentes, qu'il ne faut pas espérer de tracer une méthode qui convienne à tous. Il est inutile d'en prescrire à ceux qui n'ont aucun talent; et ceux qui ont du talent ne manqueront pas de se faire leur méthode à eux-mêmes : méthode réglée sur leurs dispositions particulières et sur la connaissance qu'ils ont de leurs besoins.

Aussi bien, qu'on ne s'imagine pas que je veuille étendre ceci aux commençants. La première partie de la vie du jeune artiste, comme celle des autres écoliers, doit être nécessairement un temps de contrainte. La grammaire et le rudiment, quelque fastidieux qu'ils soient, doivent être sus. Mais ces fondements une fois posés, il faut que cette contrainte cesse. L'habitude une fois prise de copier comme il faut tout modèle qu'on place devant nos yeux, on peut sans crainte je crois s'en remettre au hasard de l'avancement futur du jeune artiste, supposé qu'il travaille d'une part, et que de l'autre ses efforts soient orientés sagement.

Un amour de son art, un désir ardent d'atteindre à la perfection, feront plus que suppléer à la méthode absente. En le laissant ainsi à lui-même, j'avoue qu'il pourra se laisser entraîner à quelque entreprise au-dessus de ses forces ; mais l'essai qu'il en fera aura du moins cet avantage, qu'il apprendra à connaître ce qui lui manque ; et cette découverte seule est un profit très clair. Je n'y vois d'inconvénient possible que le découragement. Mais le découragement n'est pas un mal

pire que la lenteur de progrès qui résulte de tâches trop faciles à remplir.

Quelque avantage que présente la méthode pour l'expédition des affaires (et je suis bien d'avis qu'elle en a), j'ai peu de confiance dans son pouvoir quand il s'agit d'atteindre la perfection de quelque art. En effet j'ai toujours fortement soupçonné que cet amour de la méthode, dont quelques-uns font tant d'affaire, n'est en réalité au fond qu'un certain dégoût de l'effort. Elle tient à un défaut de l'énergie nécessaire pour nous mettre immédiatement à l'œuvre ; on se paie du besoin de méthode pour s'excuser de ne rien faire. J'ai connu des artistes de qui on peut bien dire qu'ils ont passé leur vie, ou le plus précieux de leur vie, à faire des plans d'études, sans commencer jamais. Ils étaient résolus de passer à la pratique à cette époque ou à cette autre, quand un certain moment serait arrivé, quand les circonstances seraient favorables, quand ils se trouveraient en un certain endroit mieux approprié pour l'étude. On voit des hommes ainsi faits partir avec la sincère et ferme résolution de travailler avec ardeur quand ils seront arrivés à la fin de leur voyage. Mais le même manque d'entraînement, provenant de la même cause qui chez eux leur faisait différer le travail jusqu'à ce qu'ils en eussent trouvé le plan, se fait sentir encore en Italie ; de sorte qu'ils reviennent au logis sans avoir fait presque aucun progrès.

Dans la pratique des arts ainsi que dans la morale, il faut se surveiller soi-même avec une extrême vigilance. Une fausse apparence de zèle, qui nous dérobe notre indolence, risque d'endormir tout soupçon de l'oisiveté où nous laissons mourir nos forces. Des préparations infinies, un tracas d'enquêtes et de recherches, ou dans un autre genre une application mécanique à copier, ne sont souvent que la couverture d'un esprit qui redoute le travail véritable, le travail de la pensée.

Telles sont les raisons pour lesquelles j'ai refusé d'indiquer aux jeunes peintres quelque règlement d'étude que ce soit pour leur voyage en Italie. Je m'en suis remis à leur propre sagesse, une sagesse qui ne manquera pas de s'accroître par

une application soutenue, si l'amour de leur profession la dirige en même temps qu'une déférence à l'égard des modèles reconnus. Quant aux applications de ces maximes générales, je présenterai ici différentes observations que j'ai faites en réfléchissant sur les notions erronées ou sur les habitudes vicieuses qui, dans plusieurs artistes nés pour l'avancement de l'art, ont contrarié la perfection.

Les idées fausses et les mauvaises habitudes ont fait bien plus de mal aux élèves, et j'ajoute aux professeurs mêmes, qu'aucun défaut dans les méthodes.

Du penchant à la paresse ou de quelque fausse notion vient cette disposition de l'esprit qui porte à s'appuyer toujours sur les autres. Les élèves ainsi disposés ne cessent de parler des prodigieux progrès qu'ils feraient s'ils avaient seulement l'avantage de recevoir les leçons d'un certain maître. Le soin qu'il leur incombe de prendre d'eux-mêmes, ils voudraient le rejeter sur lui. Or il faut bien qu'ils sachent que, le rudiment passé, ce qu'on peut nous enseigner de notre art est peu de chose. Le maître le plus habile ne peut guère faire autre chose que de mettre entre les mains de l'élève le bout du fil qui doit le conduire.

Il est vrai qu'on peut nous indiquer le bien et le mal des ouvrages de nos prédécesseurs, on peut expliquer les principes sur lesquels ils ont travaillé, enfin on peut dérouler devant nos yeux les grands modèles laissés par les anciens ; mais c'est en vain qu'on dresse le festin le plus somptueux, si les hôtes ne prennent pas la peine de se servir.

L'Académie elle-même, où se rencontrent tous les moyens nécessaires à l'étude, risque à cause de cela même et parce qu'on n'y laisse aucun obstacle à vaincre pour s'instruire, d'inspirer le relâchement. Il n'est pas rare de voir de jeunes artistes contrariés par toutes sortes d'obstacles, prendre de telles forces dans le combat qu'ils mènent pour s'en affranchir, qu'ils priment leurs compétiteurs, pourvus et comblés de tous les moyens d'apprendre. Quelquefois aussi les espérances qu'ils donnent pour en avoir tant fait avec si peu de moyens, leur ont valu des protecteurs qui les ont mis au centre de toutes

les commodités d'étude ; à partir de ce moment leur zèle s'est ralenti, et d'autres ont repris l'avantage.

Des hommes ainsi faits ressemblent à ces animaux qui ne mangent que lorsqu'il y a peu de fourrage, qui l'arrachent avec peine au travers d'un râtelier, et qui refusent d'y toucher quand on le leur offre en abondance et avec facilité.

Peut-être un effet de ce genre vient-il aussi de ce que les facultés défaillent devant l'abondance des matières, comme il arrive qu'un voyageur désespère d'arriver à la fin de son voyage, quand toute l'étendue de la route qu'il lui faut parcourir est déployée devant lui.

Parmi les qualités morales que l'élève a le devoir d'entretenir avant tout, il faut compter une juste confiance en lui-même, ou plutôt dans les effets de l'application constante qu'il est résolu d'exercer.

Lorsque, sur la recommandation de Bramante, l'architecte du Pape, Raphaël fut choisi[1] pour orner le Vatican de ses ouvrages, il n'avait encore rien fait qui marquât une grande supériorité sur ses contemporains. De plus il était encore très jeune; ce qui n'empêcha pas qu'il eut sous sa direction les artistes les plus considérables du temps : et on sait de quelle sorte ils étaient. Un moindre esprit aurait certainement fléchi sous un pareil fardeau ; et si l'on en jugeait d'après le caractère doux et paisible qu'on attribue à Raphaël, on serait porté à croire que ce fut son cas ; mais au contraire ses forces semblèrent grandir à proportion qu'il en avait besoin, et il n'est pas déraisonnable de croire que c'est grâce au hasard qui tout à coup le plaça dans un rang si haut, que furent accomplis les chefs-d'œuvre dont il étonna le monde.

Mais les erreurs sur lesquelles j'ai dessein d'attirer surtout votre attention, ne sont pas celles que commettent les hommes dénués de mérite ; il s'agit des méprises où tombent les hommes de talent, en estimant au-dessus de sa valeur quelque beauté réelle quoique subordonnée. Les erreurs dont je viens de parler sont celles des esprits paresseux et timides ; celles

1. En 1508, par le pape Jules II.

que je vais marquer sont d'une autre espèce, elles sont l'écueil des artistes distingués par leur promptitude et par leur facilité dans l'invention. C'est sans doute un don magnifique et digne d'envie que de pouvoir faire sur-le-champ le dessin de quelque sujet que ce soit; c'est un talent que tout artiste doit certainement désirer d'avoir ; malheureusement la manière dont il s'acquiert, habitue l'esprit à se contenter des premières pensées qui lui viennent, sans choix ni réflexion. Le jugement, après qu'on l'a longtemps maintenu dans ce rôle d'approbation passive, perd peu à peu la faculté d'agir quand cette action serait nécessaire.

A cause de cela ceux qui ont ce talent doivent jusqu'à un certain point faire tout le contraire de ce qu'ils ont l'habitude, ou du moins changer la tournure de leur esprit. Les grands ouvrages destinés à survivre et à affronter le jugement de la postérité, ne sont pas le fait de la précipitation. Un temps est nécessaire pour réfléchir et pour délibérer. Je me rappelle qu'étant un jour à Rome à admirer le Gladiateur combattant dans la compagnie d'un éminent sculpteur[1], comme j'exprimais mon admiration pour la composition de l'ensemble et pour le soin rigoureux que l'artiste a pris de conformer chaque muscle au moment précis de l'action représentée, mon compagnon me dit qu'un ouvrage si parfait requérait presque la vie d'un homme.

Si nous portons les yeux autour de nous, nous trouverons je crois que dans un art voisin, la poésie, ce qui est vite fait est vite oublié. Le précepte et l'exemple d'un grand poète sur cette matière est digne d'attention. Métastase[2], qui s'est acquis dans toute l'Europe un nom si justement célèbre, commença sa carrière par être improvisateur, espèce de poète assez commune en Italie. Il n'y a pas longtemps qu'un de ses amis lui demanda s'il ne croyait pas que l'habitude d'inventer et de réciter des vers *impromptu*, qu'il avait prise dans sa jeu-

1. Peut-être Wilton, membre de l'Académie de Londres, qui se trouvait à Rome en même temps que l'auteur.

2. Célèbre auteur d'opéras italiens et de toutes sortes de poésies, établi à Vienne, mort en 1782.

nesse, avait servi à son éducation. Il répondit qu'au contraire cet exercice lui avait fait le plus grand tort, parce qu'il s'était accoutumé par là à la négligence et à l'incorrection ; plus tard il lui avait fallu se corriger et prendre l'habitude différente de mettre du choix dans ses pensées, et de les exprimer avec précision.

Quelque extraordinaire que cela paraisse, il est pourtant certain que les inventions des peintres improvisateurs (comme on peut les appeler) présentent, malgré leur prétention de ne donner rien que d'eux-mêmes, très peu d'invention originale. Leurs compositions sont en général des lieux communs, sans intérêt, sans caractère, sans expression : pareils à ces discours fleuris qu'on entend quelquefois et qui n'apportent aucune idée nouvelle.

Qu'on n'aille pas croire que je conteste ici l'usage, l'avantage, la nécessité même, d'une facilité d'expression, qui consiste seulement dans la science du dessin. Au contraire, cette aptitude du peintre à dessiner ses inventions, ne saurait être portée trop loin. Une seule chose est à craindre, c'est qu'il en reste là, et qu'il ne prenne plus ensuite la peine de corriger ses inventions sur la nature, ni de regarder pour son instruction d'autres ouvrages que les siens.

Je ne dis pas qu'un peintre qui se recueille pour délibérer de quelque ouvrage, doive tirer d'ailleurs toutes ses idées ; son savoir ne doit pas se borner à dessiner sur-le-champ la figure humaine dans toutes les variétés d'action, il faut encore qu'il soit en possession de tous les principes de la composition, et qu'il sache prévoir, en composant, l'effet des masses de lumière et d'ombre qui conviennent à la composition. Son esprit est alors tout occupé de l'ensemble. Ce n'est qu'ensuite qu'il passe à la détermination des figures et des attitudes particulières.

Voilà le moment que je regarde pour l'artiste comme celui d'ouvrir son portefeuille ou le cahier dans lequel il a mis en réserve toutes les inventions heureuses, toutes les attitudes expressives et extraordinaires qu'il a rencontrées dans le cours de ses études ; non seulement pour l'avantage qu'il y a dans

cette provision de matériaux appliquables à ses ouvrages, mais encore pour le fruit qu'il pourra retirer d'une étude plus intime des idées des grands maîtres, qui le mettra à même d'inventer dans le même style.

Le chancelier Bacon parle avec éloge des provisions que Démosthène et Cicéron avaient faites pour secourir leur invention ; et il explique leur méthode par une de ces fines comparaisons qu'on lui connaît. Comme ces matières spéciales ne tiennent pas immédiatement à la peinture, il n'est pas nécessaire que je cite le passage auquel je fais allusion : j'observerai seulement qu'une telle préparation est en totale opposition avec les idées répandues dans le monde touchant le génie et l'inspiration.

Dans un autre endroit, le même illustre auteur, parlant de ses propres Essais, remarque qu'ils traitent « de ces choses où il s'agit le plus de la vie et du caractère des hommes, dont on apprend beaucoup par l'expérience et peu dans les livres ». Le sujet de ces Essais est donc ce qu'un artiste appellerait invention ; et cependant nous pouvons douter que même le génie de Bacon, quelque grand qu'il ait été, eût jamais pu faire ces observations, si son esprit n'avait pas été dressé et instruit par la lecture des observations des autres. Sans cette lecture, au moins n'aurait-il pas pu dire que ces pensées n'étaient pas dans les livres.

Je sais que plusieurs artistes de grand renom semblent n'avoir jamais regardé hors d'eux-mêmes, et que même ils croiraient déroger, s'ils empruntaient de quelque autre peintre. Mais quand on réfléchit à cela et qu'on compare les ouvrages de ces peintres avec ceux des maîtres qui au contraire se sont aidés des inventions d'autrui, on est aisément convaincu du grand avantage de cette dernière méthode.

Les deux artistes les plus remarquables pour leur promptitude d'invention, ont été Lucas Giordano et Lafage[1] : l'un en peinture, l'autre en dessin.

1. Français renommé pour ses dessins, qui sont en grand nombre, mort en 1684.

A des talents aussi extraordinaires que ceux-là, on ne peut refuser le nom de génie ; mais rappelons-nous que c'était cette espèce de génie mécanique qui opère sans que l'esprit y prenne beaucoup de part. Dans toutes leurs œuvres, qui sont (comme on peut s'y attendre) fort nombreuses, c'est en vain qu'on chercherait quelque chose d'original et de frappant. Cependant, suivant les idées répandues au sujet de l'originalité, ils ont autant de droit que personne à ce qu'on les loue de cette qualité, car ils ont pris fort peu des autres; et j'ajouterai que tout artiste qui sait distinguer la perfection de l'insipidité, empruntera encore bien moins d'eux.

Comparons maintenant la pratique de ces peintres et de tous ceux qui leur ressemblent, à celle du plus grand des peintres. Je suppose que tout le monde convient que nul n'a jamais possédé un plus grand pouvoir d'invention, n'a jamais eu moins besoin d'assistance que Raphaël. Cependant, quand il dessinait un de ses plus grands et de ses derniers ouvrages, les Cartons [1], il est visible qu'il avait sous les yeux des études d'après Masaccio. Deux nobles figures de saint Paul qu'il avait trouvées dans ce maître, sont accommodées dans ces Cartons. L'une a servi pour la Prédication d'Athènes, l'autre pour Elymas frappé d'aveuglement [2]. Une autre figure de Masaccio, dont la tête appuie sur sa poitrine en fermant les yeux, comme abîmée dans ses réflexions, a servi pour l'un des auditeurs de la Prédication de saint Paul. Le plus grand changement que Raphaël ait fait aux deux figures de saint Paul, consiste dans l'addition des mains gauches, qu'on ne voit pas dans l'original. Raphaël gardait ce principe (dont on ne devrait jamais s'écarter) de montrer les deux mains de la principale figure, pour qu'on ne puisse pas demander ce qu'elle fait de celle qu'on ne voit pas. Pour le sacrifice de Lystre, il a pris toute la cérémonie comme on la trouve à peu près dans

1. Ceux de la tenture Vaticane, voir p. 64, note.

2. La première est prise de Saint Paul visitant saint Pierre en prison, au Carmel de Florence, l'autre de l'Enfant ressuscité. C'est par erreur qu'on a cru de Masaccio ces peintures, ouvrage de Filippino Lippi.

RAPHAEL. — SAINT PAUL PRÊCHANT A ATHÈNES.

(Cartons d'Hamptoncourt.)

Photo Alinari.

FILIPPINO LIPPI. — SAINT PAUL

(Eglise du Carmel à Florence.)

un ancien bas-relief, publié depuis dans les *Admiranda*[1].

J'ai tiré mes exemples des œuvres de Raphaël que nous avons chez nous, mais on pourrait en alléguer bien d'autres en preuve du cas que ce grand homme faisait de l'assistance d'autrui. Et de fait sa richesse était si connue, qu'il a pu, sans perdre de son crédit emprunter où il a voulu.

Il faut remarquer que l'ouvrage de Masaccio où il a pris si librement ces figures, était exposé au public dans une église de Florence, c'est-à-dire à peu de distance de Rome ; ce qui fait que, s'il eût regardé cet emprunt comme un plagiat déshonorant, il était sûr d'être découvert ; mais il était très convaincu que cela ne pouvait pas nuire beaucoup au renom de son pouvoir d'invention. Et en effet cela n'y a pas nui, sinon près de ceux qui n'ont aucune idée de la manière dont les grands ouvrages viennent au monde.

Ceux qui dérobent par pauvreté, qui, n'ayant rien à eux, ne sauraient subsister une minute sans commettre de pareils larcins, ceux dont le dénuement est tel qu'ils manquent même de l'endroit nécessaire pour déposer ce qu'ils rapportent, ceux-là je n'ai rien à dire ; mais des artistes comme ceux à qui je crois m'adresser, des hommes que je considère comme raisonnablement pourvus du nécessaire et du convenable, hommes qui sont bien loin de songer à dérober des vérités communes, qui n'ont envie de posséder que des raretés capables d'orner leur cabinet, et qui prennent soin en retour de rendre au trésor commun des choses de même prix ou de plus grand prix encore, de tels hommes n'ont certainement pas à s'intimider de cet échange fraternel, qui doit exister entre artistes, échange dans lequel on prend aux morts pour donner aux vivants, et peut-être à ceux mêmes qui sont encore à naître.

L'aliment quotidien de l'esprit d'un artiste, c'est les ouvrages de ses prédécesseurs. Il n'y a pas pour lui d'autre moyen d'être grand. *Serpens, nisi serpentem comederit, non fit draco*, est une

1. *Romanorum antiquitatum monumenta*, recueil gravé par P. S. Bartoli, sous la direction de Bellori en 1693. Le bas-relief (provenant de la villa Médicis) a fourni le groupe du taureau; pl. 10 (43 dans une autre édition sans date).

remarque d'histoire naturelle fabuleuse que j'ai lue, et dont je ne puis me rappeler le titre. Fabuleuse en ce qui regarde les dragons, elle s'applique avec vérité aux artistes.

Comme il paraît par ce que je viens de dire, Raphaël avait étudié avec soin les ouvrages de Masaccio ; et en vérité, si l'on excepte Michel-Ange (qu'il a également imité), il n'y avait pas de maître plus digne que celui-là de son attention. Quoique sa manière fût sèche et dure, quoique ses arrangements soient conventionnels et dépourvus de variété comme ceux de tous les peintres de cette époque ancienne, cependant ses ouvrages possèdent cette grandeur et cette simplicité qui accompagnent la régularité et la sècheresse de manière, et qui quelquefois en procèdent. Il faut considérer l'état de barbarie dans lequel l'art se trouvait avant lui, quand le dessin était si mal connu que les meilleurs peintres étaient incapables de représenter un pied en raccourci, de sorte que les figures de ce temps-là ont l'air de poser sur les doigts de pieds, et que ce qui servait de draperie, à cause de la dureté et de la petitesse des plis, ressemblait plutôt à un amas de cordes serrées autour du corps qu'à un vêtement. Masaccio le premier introduisit les draperies amples, tombant d'une manière naturelle; dans chaque partie de l'art il semble avoir été le premier qui ait trouvé le chemin de la perfection à laquelle l'art a atteint depuis, et on peut le considérer comme un des pères de l'art moderne.

Quoique cette digression au sujet de Masaccio m'ait retenu déjà plus que je n'aurais voulu, je n'en dois pas moins rappeler ici cette ardeur et cette constance d'application qui le distingua aux yeux de ses contemporains autant que ses talents naturels. On rapporte que toute son attention était si bien absorbée par son art, qu'il négligeait entièrement son vêtement, sa personne et tout le détail de son existence, et que de là lui vint le surnom de Masaccio [1]. Et en effet, ce peintre est un remarquable exemple de ce que peut opérer en peu de temps une application bien dirigée. Il n'a vécu que vingt-sept ans ; et pendant ce court espace, il a fait si fort avancer l'art

1. La terminaison en *accio* marque une difformité ou une imperfection de celui a qui on l'applique (note de l'auteur).

du point où il était avant lui, qu'il semble que ses successeurs n'ont pas suivi d'autre modèle. Vasari donne un long catalogue de peintres et de sculpteurs qui ont formé leur goût et appris leur art en étudiant ses ouvrages. Parmi ces artistes il nomme Michel-Ange, Léonard de Vinci, le Pérugin, Raphaël, le Frère Barthélemy, André del Sarto, le Rosso et Périn del Vaga.

L'habitude de contempler les inventions du génie et d'en occuper sa réflexion, jusqu'à ce qu'on se sente échauffé à ce contact, est le vrai moyen de former son esprit pour les arts. En présence de ces grands hommes, il est impossible de penser ou d'inventer petitement. Un état d'esprit se forme à leur contact, qui fait qu'on n'a plus de goût qu'à ce qui respire la grandeur et la simplicité.

Outre l'avantage général de former son goût par un pareil commerce, il y en a un qui est particulier, et dont j'ai fait la remarque en voyant la façon dont Raphaël a imité les œuvres de Masaccio. Sa figure du proconsul Serge-Paul est prise du tableau de Saint Félix[1] de ce maître, quoique l'une se présente de face et que l'autre soit de profil, de plus l'action est un peu changée ; mais il est évident que Raphaël avait alors cette figure dans l'esprit. Il y a une circonstance que je mentionne en passant, et qui le prouve d'une manière convaincante; Serge-Paul porte une couronne de laurier, ce qui ne s'accorde pas avec le reste et choque la couleur locale dont Raphaël était exact observateur en général ; mais il avait trouvé cette couronne chez Masaccio, et n'a pas pris la peine de la changer. Donc voilà une partie de la méthode que je conseille : de regarder les figures qu'on emprunte comme des statues, et de les présenter comme a fait Raphaël dans une perspective différente, en ayant soin de conserver tout l'esprit et toute la grâce de l'original.

J'espère qu'après ce que j'ai dit, on n'inférera pas de là que je recommande la dépendance des peintres à l'égard de leurs prédécesseurs. Je ne vous dis pas de vous débarrasser de

1. Erreur de nom; c'est le Martyre de Saint Pierre, au même lieu que les peintures mentionnées p. 212.

votre tâche sur les autres et de les charger de penser pour vous ; ce que je désire, c'est que vous consultiez, que vous appeliez en conseil les hommes les plus distingués par leur savoir et par leur expérience : en conseil, dis-je, dont la décision demeure entièrement remise à vous. Une pareille conduite dans le commerce de la vie n'a jamais été regardée comme honteuse, ni comme une preuve de faiblesse dans l'esprit ; c'est au contraire un signe de cette vraie sagesse qui fait qu'on sent l'imperfection individuelle et le besoin de recourir à l'observation collective pour remplir l'immense étendue, pour embrasser l'infinie variété de la nature. Ce que je recommande n'est pas plus le plagiat que l'individualisme. Je ne fais que vous avertir de ne pas vous priver de l'assistance nécessaire à tout homme, et dont les plus grands peintres, comme le prouvent ces exemples, n'ont pas dédaigné de profiter. J'ajoute que l'application nécessitée par cette recherche, et le soin d'accommoder les idées empruntées à votre pratique particulière, est une tâche à laquelle la paresse se refuse, et que l'ignorance ne peut exécuter. Mais pour mieux faire comprendre l'espèce d'emprunt dont je parle quand je recommande avec tant d'insistance l'étude des ouvrages des grands maîtres, il nous faut retourner un instant à Raphaël pour considérer sa méthode et pour chercher à l'imiter dans sa manière d'imiter les autres.

Les deux figures de saint Paul dont j'ai parlé sont si nobles chez Masaccio, qu'il n'a peut-être pas été au pouvoir de Raphaël même de leur donner plus de grandeur, du moins ne l'a-t-il pas essayé ; mais il a eu l'adresse de changer quelque chose de leur caractère, sans le diminuer cependant : au lieu d'une majesté tranquille, il leur a donné cette expression animée que requérait le personnage plus agissant qu'il en faisait.

De la même manière, il a donné plus d'animation à la figure de Serge-Paul, ainsi qu'à celle qui sert dans le tableau de la Prédication de Saint Paul, Masaccio n'avait fait qu'indiquer celle-ci, et Raphaël l'a terminée. Les yeux fermés de cette figure chez Masaccio pouvaient aisément faire croire qu'elle dormait, tandis

que l'expression qu'elle a reçue dans le Carton ne laisse aucun doute; ses yeux sont fermés il est vrai, mais ils le sont avec tant de force qu'on y reconnaît du premier coup l'expression d'une âme en proie à l'agitation la plus vive ; mais ce qu'il y a de plus extraordinaire, et qui selon moi mérite surtout d'être admiré, c'est que la même idée se poursuit à travers la figure tout entière, et jusque dans l'arrangement de la draperie, laquelle l'enveloppe si étroitement qu'on ne voit pas même les mains du personnage. Par cette heureuse correspondance entre l'expression du visage et la disposition des parties, la figure plonge dans la réflexion depuis la tête jusqu'aux pieds. Il n'y a que les hommes d'un talent supérieur qui sachent, soit emprunter ainsi et se rendre propres les idées d'autrui, soit exécuter et finir une première idée ou une conception imparfaite fournie par quelque grand original. Une promptitude à saisir ces idées, que l'ignorance ne remarque même pas, compose à mon avis une notable partie de cette faculté qu'on appelle le génie.

Il arrive souvent que certaines idées peuvent être employées à des sujets totalement différents de celui pour lequel elles ont été inventées. Il y a une figure de Bacchante qui se renverse, la tête rejetée entièrement en arrière, qui peut passer pour une invention favorite des anciens, car elle est souvent répétée dans les bas-reliefs, dans les camées et dans les pierres gravées antiques; on a voulu dans cette attitude représenter une espèce de joie enthousiaste et frénétique. Or c'est cette figure que Baccio Bandinelli a pris dans un dessin que je possède de ce maître, pour représenter une des trois Maries dans le sujet de la Descente de Croix. Nul n'a su mieux que Bandinelli ce qui méritait d'être emprunté. N'est-il pas curieux d'observer que les extrêmes de deux passions contraires trouvent, au prix de changements légers, leur expression naturelle dans le même geste?

Si j'avais à vous recommander une méthode dans quelque partie de vos études du peintre, ce serait dans l'invention. Je vous dirais qu'il ne faut pas que les jeunes peintres se croient qualifiés pour inventer, avant d'avoir connu ce que le genre

humain possède déjà de provisions en ce genre, et d'avoir amassé par là des matériaux en suffisance. Certainement, ce ne serait pas un mauvais moyen de former leur goût, que de commencer par leur faire faire ce que les Italiens nomment *pasticcio*, c'est-à-dire des compositions formées des différentes excellences répandues dans plusieurs ouvrages du même genre. Cela ne veut pas dire qu'il faut que les élèves s'en tiennent là, et ce moyen ne se recommande que pour apprendre à choisir, premièrement les vraies beautés de l'art, en second lieu les beautés plus relevées encore de la nature ; ce à quoi l'on ne parviendra jamais, si l'on ne fait ces préparations.

Les idées que je propose ici ne sont pas ordinaires, j'en conviens, et plusieurs les trouveront singulières. Aussi je ne demande pour elles que l'accueil qu'on fait à un étranger : la grâce d'un examen favorable, non pas cette confiance absolue qui s'impose par autorité.

Après que vous aurez pris une figure ou quelque idée d'une figure, de quelqu'un de ces grands maîtres, une autre opération vous reste, que je regarde comme indispensable : savoir de ne jamais omettre de terminer d'après nature toutes les parties de votre ouvrage. Ce que le modèle a posé, encore qu'un autre en ait fourni l'idée, vous avez le droit de le regarder comme vôtre. Et quant à la manière de faire poser le modèle, j'ajouterai ceci qui peut-être paraîtra sans importance à quelques-uns. C'est qu'il vaut mieux que le modèle s'arrange dans l'attitude qui vous est nécessaire, que si vous l'y placiez vous-mêmes de vos mains. De cette sorte il arrive souvent que le modèle prend une meilleure posture que celle que vous auriez imaginée. C'est un grand point que de se tenir sur le passage des accidents et de veiller à en tirer avantage : outre qu'en réglant vous-même l'attitude du modèle, vous risquez d'en imposer une qui n'est pas naturelle au corps. Cette précaution s'étend à la draperie. Ne touchons qu'avec précaution aux plis de l'étoffe qui nous sert de modèle, de crainte de leur donner par inadvertance une forme peu naturelle ; peut-être il vaudra mieux essayer un second jet, que de changer la position où les plis se sont mis d'abord.

Afin de tirer avantage d'une autre sorte d'accidents, Rembrandt paraît s'être servi du couteau à palette au lieu du pinceau, pour mettre ses couleurs sur la toile. Que ce soit un autre instrument il n'importe, il suffit que ce soit quelque chose dont les effets ne soient pas étroitement réglés par la volonté de l'artiste. L'accident, dans la main d'un homme qui sait tirer parti des suggestions qu'il donne, produit souvent des beautés hardies et singulières d'exécution, dont il ne se serait pas avisé, ou qu'il n'aurait jamais risquées au moyen d'un pinceau soumis au mouvement régulier de la main. Mais il faut remarquer que cette liberté ne convient que là où n'est pas requise la correction des formes, comme dans des nuages, des troncs d'arbre, des rochers, des accidents du sol, etc. Comme ces objets sont de forme irrégulière, et sont eux-mêmes l'ouvrage de quelques accidents, l'imitation qu'en donnent des instruments auxquels l'accident participe, leur convient plus naturellement.

Je le répète, ne perdez jamais de vue la nature. Dans l'instant où vous la quittez, tout est en l'air, et vous voilà livrés à tous les caprices de la mode, sans savoir où vous vous arrêterez. Quelque licence que vous vous donniez, que vos yeux soient toujours fixés sur la nature. Je compte pouvoir vous dire dans un prochain discours, quels écarts ne laisse pas de réclamer la pratique; en attendant souffrez que je vous avertisse de pas vous confier trop à votre pratique et à votre mémoire, quelques fortes que soient les impressions que l'observation y a déposées. Ces impressions ne cessent de s'affaiblir et se trouvent enfin effacées, si on ne prend continuellement soin de les rafraîchir et de les réparer.

Il n'est pas rare de trouver des artistes qu'une longue négligence de la nature, a mis au point de ne plus même la reconnaître en la voyant. Elle leur est devenue étrangère à force de n'avoir connu que la représentation qu'ils en donnent. J'ai entendu dire à des peintres, qui ne croyaient pas se décréditer par là, qu'ils travaillaient bien mieux sans la nature qu'en sa présence, et qu'elle ne servait, selon leur expression, qu'à les faire manquer. Un peintre qui a de pareilles idées et de pareilles habitudes, est dans ce que j'appelle un état désespéré.

L'art de voir la nature, ou en d'autres termes, l'art de se servir des modèles, est réellement le grand objet du peintre, le point auquel sont dirigées toutes ses études. Quant au talent d'exécuter passablement, enseigné par la pratique seule, qu'il soit estimé ce qu'il vaut; mais je ne puis m'imaginer comment il suffirait à produire des ouvrages corrects, parfaits et terminés. Des ouvrages de ce mérite n'ont jamais été produits et ne peuvent jamais l'être par le moyen de la mémoire seule, et j'ose dire qu'un artiste moyennement fourni de la connaissance de l'art et de l'exemple des grands maîtres, en un mot qui sait les principes, s'il a cet avantage de se servir du modèle, supposé qu'il sache s'en servir, fera mieux que le plus grand des peintres qui se sera privé de cet avantage.

Nos voisins de France sont beaucoup dans l'usage d'inventer *impromptu*, et leur habileté à cet égard a de quoi se faire admirer, sinon envier ; mais qu'il y a peu de leurs ouvrages finis qui méritent le même éloge !

Boucher, le feu directeur de l'Académie de Paris, était surprenant dans cette partie. Lorsque je lui rendis visite en France il y a quelques années[1], je le trouvai occupé d'un fort grand tableau, pour lequel il ne se servait ni d'esquisses, ni de modèles d'aucun genre. Comme je lui en témoignais ma surprise, il me répondit que dans sa jeunesse, et lorsqu'il étudiait son art, il avait tenu le modèle pour nécessaire, mais qu'il y avait longtemps qu'il ne s'en servait plus.

Des tableaux comme était celui-là, et comme j'ai peur que ne soient tous les tableaux exécutés de pratique et de mémoire, fournissent une preuve convaincante de la nécessité d'observer la méthode que je recommande. Au reste cette remarque ferait injure à Boucher, si je n'ajoutais que, dans la première partie de sa vie et aussi longtemps qu'il suivit la nature, il a donné les fruits d'un mérite éminent, suffisant pour rallier à son imitation la moitié des peintres de son pays. Il a eu souvent la grâce et la beauté, ainsi qu'une belle adresse à composer le tout, quoique sous l'influence, je le crains, du

1. En 1768. Ce voyage de France fut fait en compagnie de Burke.

mauvais goût; tandis que ses imitateurs sont réellement abominables.

Ces artistes qui ont abandonné le service de la nature (lequel pour ceux qui l'entendent bien est une parfaite liberté) pour s'abandonner au caprice de je ne sais quelle maîtresse fantasque, qui les fascine et les domine, et du pouvoir de laquelle on désespère de les affranchir (puisqu'ils n'ont pas conscience de leur carrière perdue); ces artistes, dis-je, pareils aux compagnons métamorphosés de Comus,

> Ne voient pas un moment leur vil déguisement,
> Mais s'estiment chacun plus beau qu'auparavant[1].

Il me semble que des hommes qui ont eu le secret de découvrir un chemin court, n'auront garde de se plaindre de la brièveté de la vie et de la longueur de l'art; puisque la longueur de la vie dépasse si fort le temps qu'il leur a fallu pour s'instruire et pour atteindre à leur idée de la perfection. Au contraire, celui qui recourt à la nature, renouvelle à chaque fois ses forces. Il n'y a pas de danger qu'il oublie les règles de l'art, elles sont simples et en petit nombre. Mais la nature est fine, subtile, diversifiée à l'infini; son étendue dépasse l'effort de la mémoire; il est donc nécessaire d'avoir sans cesse recours à elle. Dans le commerce que l'artiste entretient avec elle, il n'y a pas de fin à son instruction ; plus sa vie sera longue et plus il approchera de la véritable et parfaite idée de l'art.

1. Milton, *Comus*, v. 74

TREIZIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

Le 11 *décembre* 1786.

D'UNE RAISON INFUSE, OPPOSÉE A L'ESPRIT DE SYSTÈME DANS LES ARTS

Messieurs,

Découvrir les beautés, remarquer les défauts dans les productions des grands maîtres, comparer la méthode de l'un avec celle de l'autre, n'est pas une petite part de la critique : cependant cela n'est encore rien plus que connaître l'art par les artistes. Cette sorte d'examen encourt deux reproches : d'être trop étroit et d'être incertain. Pour étendre les limites de la peinture, aussi bien que pour fixer ses principes, il est indispensable que cet art et ces principes soient considérés dans leur correspondance avec les principes des autres arts, je dis ceux qui s'adressent à l'imagination. Puis, après qu'on a fait le rapprochement de ces principes, liés les uns aux autres par mille analogies, afin de les comparer entre eux, une autre comparaison commence, celle de tous ces principes avec ceux de la nature humaine, à laquelle les arts destinent leurs effets.

Quand cette comparaison d'un art avec les autres arts, et de tous les arts avec la nature de l'homme, est faite à notre contentement, nos principes ont toute l'assurance qu'un sujet de cette espèce comporte.

Cette méthode de critique, comme elle est la plus haute, est aussi la plus solide ; car elle s'appuie sur la nature éternelle et immuable des choses.

Ne croyez pas que je recommande à vos recherches, dans toute son étendue, ce vaste champ de la science. Cette entreprise serait au-dessus de nos forces ; quoique peut-être les vôtres pussent suffire à le comprendre, s'il vous était proprement expliqué. Mais la critique la plus claire exige pour être comprise des habitudes d'abstraction peu compatibles avec les occupations qui vous retiennent, et avec la tournure d'esprit que commande la pratique de l'art. Aussi mon intention n'est-elle que de vous avertir de ces choses, afin que, quand vous exercez votre critique (et sauf ceux qui travaillent sans plan, tout le monde l'exerce), vous puissiez l'appuyer sur des principes vrais : de sorte qu'en ne faisant que peu de chemin peut-être, vous le ferez du moins dans la vraie route.

A titre de principe fondamental, commun à tous les arts auxquels ce discours a rapport, j'observe qu'ils ne s'adressent qu'à deux de nos facultés, l'imagination et le sentiment.

Toutes les théories qui prétendent à la direction et au contrôle de l'art d'après quelques principes prétendus rationnels établis sur ce qu'on suppose que doivent être sa fin et ses moyens sans considérer les effets constants que les objets produisent sur l'imagination, ne peuvent être que fausses et trompeuses. Car, quelque hardi que ce principe puisse paraître, le fondement de la vérité, c'est ici l'imagination. C'est l'imagination qu'il s'agit d'émouvoir. Y réussissez-vous, je proclame votre conclusion bien déduite ; y manquez-vous, n'essayez pas de justifier votre raisonnement. Il est faux, puisque votre fin n'est point atteinte. L'effet seul porte ici témoignage de la vérité des moyens.

Il y a dans les rencontres de la vie comme dans l'art, une sagacité qui est loin de contredire à la saine raison, cependant nul exercice partiel de cette faculté ne l'égale ; elle la domine, elle précède le lent progrès de ses déductions ; par une démarche qui imite l'intuition, elle atteint tout de suite ses conclusions. L'homme qui possède cette faculté sent et reconnaît la vérité, quoiqu'il ne soit peut-être pas toujours en son pouvoir d'en donner la raison, parce qu'il ne peut rappeler à sa mémoire et rassembler toutes les matières d'où son opinion

prend naissance ; car il peut arriver qu'un grand nombre de remarques, et de très compliquées, dont les objets sont petits et dépendent d'un système fort étendu, aient concouru en s'unissant à former le principe d'après lequel on juge. Avec le temps ces considérations s'oublient; mais l'impression demeure et fait son office.

Cette impression est le résultat des expériences accumulées de toute notre vie; elle a été ramassée sans qu'on sache toujours où ni comment. Mais de quelque manière qu'on l'ait acquise, cette masse d'observations doit prévaloir sur une raison qui, tournée de toute sa puissance sur quelque cas particulier, n'en risque pas moins de n'embrasser qu'une vue partielle du sujet ; ainsi notre conduite dans la vie aussi bien qu'à l'égard des arts, est gouvernée en général par cette raison habituelle ; et c'est le salut de notre existence que nous puissions recourir à ce guide. Si à chaque occasion il nous fallait entrer dans des discussions théoriques avant de passer à l'action, la vie s'arrêterait et l'art serait impossible.

En conséquence, je suis d'avis que nos premières idées, c'est-à-dire l'effet que les choses produisent sur notre esprit lorsque nous les voyons pour la première fois, ne doivent jamais être oubliées, et que pour cette seule raison qu'elles sont les premières, on doit les mettre en réserve avec soin. Faute de pourvoir à cela, il arrivera que l'artiste, butté à quelque difficulté que soulève la raison partielle, s'en imposera à lui-même, revenant à froid sur ces pensées vivantes qui ne procèdent pas toujours (comme il se le persuadera) de la précipitation et du caprice, mais de la plénitude de son jugement enrichi des précieuses réserves de toutes les inventions qu'il a vues ou qui ont passé par son esprit. Ces idées sont infuses dans les projets qu'il forme, sans qu'elles lui coûtent aucun effort conscient ; mais s'il n'y prend pas garde, on peut craindre qu'il n'y retourne pour les examiner et pour les corriger, jusqu'à ce que toute la matière soit réduite à un simple amas de lieux communs.

Tel est l'écueil auquel vous exposera l'erreur que je combats : savoir une défiance injuste de l'imagination et du senti-

ment, et la préférence donnée à des théories étroites, partielles, bornées, argumentantes, à des principes qui semblent en rapport avec tel plan dont on s'occupe, mais où nul compte n'est tenu de la nature de l'imagination en général et des impressions qu'elle reçoit. Dans ces impressions générales habitent les principes de la solide raison, et, sous les apparences d'un sentiment vulgaire, les causes profondes et capitales des choses.

Sans doute c'est la raison qui doit en dernier ressort décider de toutes choses ; mais remarquez que dans ce moment même c'est elle qui nous apprend sur quel point il appartient au sentiment de se faire entendre.

Quoique j'aie parlé bien des fois de cette idée rétrécie de l'art qui le restreint à l'imitation pure, il faut que j'ajoute encore que le dessein de n'en faire qu'un objet d'expérience peut si bien le rapetisser et le réduire, qu'il exclue l'application de la science, qui seule donne la dignité et l'horizon à tous les arts. Rechercher les fondements positifs de la science, n'est pas la rétrécir, ni la vulgariser. Cela est suffisamment prouvé par le succès de la philosophie expérimentale. Ce n'est pas contre la raison, c'est contre un faux système de raisonnement fondé sur la vue partielle des choses, que je vous mets en garde. Et je le crois d'autant plus nécessaire que ces théories étroites, si bien accommodées de la plus pauvre et de la plus misérable pratique, et qu'on n'adopte que pour lui donner figure, ne doivent pas leur origine aux sots, mais aux méprises ou peut-être aux idées mal comprises, des plus imposantes autorités. En pareil cas donc, ce n'est pas le sentiment qui nous égare, mais la fausse spéculation.

Quand un homme comme Platon parle de la peinture comme d'un pur art d'imitation, quand il ajoute que le plaisir qu'elle donne procède de la constatation de la ressemblance, mon avis est qu'il nous égare par une vue trop étroite des choses. C'est suivant cette vue rapetissée, partielle et pour autant fausse de l'art, qu'il a plu au Bembe[1] de célébrer Raphaël

1. Dans une lettre au cardinal de Sainte-Marie in Portico, où il loue le maître

même, que notre enthousiasme honore du nom de divin. Pope prend le même parti dans son épitaphe de Kneller[1]. Il ne fait chez lui l'éloge que de l'imitation et ne lui fait compliment que de tromper les sens.

Je ne croirai pas mon temps mal employé, si je parviens à confirmer en vous l'opinion de ce qui doit être le vrai but de vos efforts ; car, quoique les meilleurs critiques n'aient pas manqué de combattre cette étrange idée, je sais qu'il y a cependant un penchant qui nous y ramène toujours, à cause de sa simplicité et de son évidence apparente. A cause de cela je vous demande la permission d'exposer devant vous quelques idées sur ce sujet. J'espère vous démontrer ce que je tiens pour une vérité certaine : que non seulement la peinture ne doit pas être prise pour un art d'imitation, dont l'illusion serait l'objet essentiel, mais qu'au contraire, à plusieurs points de vue et si l'on parle à la rigueur, elle est et doit être quelque chose d'absolument différent de l'imitation de la nature visible. Peut-être cet art n'est-il pas moins éloigné de la commune idée d'imitation, que l'état raffiné de civilisation où nous vivons est éloigné de l'état grossier de nature; et on peut dire que ceux dont l'imagination n'est pas cultivée, qui sont certainement le plus grand nombre, continuent d'être relativement aux arts dans cet état de nature. Ces gens préféreront toujours l'imitation à cette perfection qui s'adresse à une faculté qu'ils n'ont pas ; mais ce n'est pas eux qu'un peintre doit considérer, pas plus qu'un juge des mœurs ne serait tenu de s'en remettre sur quelques points controversés de ce genre, à l'opinion des habitants de la Nouvelle-Hollande ou des bords de l'Ohio.

Ce n'est que le plus bas style des arts, soit en peinture, soit en poésie, soit en musique, qu'on peut dire qui plaît naturellement, à prendre le sens vulgaire du mot. Les efforts les plus

d'avoir peint Tebaldeo si fort au naturel « qu'il se ressemble moins à soi-même qu'à cette peinture ».

1. Dans l'abbaye de Westminster. « La nature, dit-il, qui l'eut vivant pour rival, a craint de mourir avec lui. » Mille autres éloges de peintres répètent cette pensée ou les semblables.

relevés de ces arts, nous le savons par expérience, n'affectent pas les esprits absolument incultes. Ce goût raffiné est le fruit de l'éducation et de l'habitude. Nous ne tenons de naissance autre chose que la faculté de nous donner ce goût, de même que nous en tenons une disposition à recevoir les lois de la société : c'est en cette sorte et non pas autrement qu'on peut dire qu'il nous est naturel.

Ce qu'on vient de dire pourra faire sentir à l'artiste qui cherche du conseil autour de lui, combien il lui est nécessaire de discerner le caractère, le goût, les connaissances en art de ceux à qui il s'adresse. Un ignorant sans éducation, pareil au critique d'Apelle [1], pourra juger pertinemment de la vérité d'imitation d'une sandale, ou peut-être, comme la vieille servante de Molière, décider de ce qui fait rire ; mais pour juger d'un ouvrage de grand style, il faut que le critique ait le même goût épuré qui a dirigé l'artiste lui-même.

Pour expliquer ce principe par une comparaison avec les autres arts, je vais donner quelques exemples qui montrent que ces arts excluent comme le nôtre l'idée étroite de la nature, ainsi que les théories étroites établies sur ce faux principe ; je vais montrer par ces exemples qu'ils s'inspirent de cette seule raison qui conseille non pas l'imitation, c'est-à-dire la représentation d'un objet donné au naturel, mais bien ce que l'imagination aime et recherche naturellement. Peut-être n'y a-t-il pas de meilleur moyen de reconnaître ce principe que cette espèce d'analogie : chaque art servant à renforcer la vérité révélée par un autre. Cette espèce de comparaison peut servir encore à ceci, que, tandis que l'artiste s'amuse à l'examen des autres arts, il ne laisse pas d'en tirer profit pour le sien, toujours présent à son esprit, et auquel il doit rapporter tout, par la transposition de ces principes.

L'art est si loin de dériver de la nature individuelle, ou d'avoir avec elle des rapports immédiats, que le principe même de plusieurs arts est un écart formel à son égard.

Sans doute, cela n'est pas aussi vrai de la peinture et de la

1. Le cordonnier, dont Pline rapporte cette anecdote, liv. XXXV, ch. X (sect. 35).

sculpture. Les éléments de ces arts résident dans la nature telle quelle, et dans l'imitation fidèle de ce que nous avons devant les yeux. Mais il ne faut que s'élever un peu pour reconnaître que ce devoir d'imiter, quoique le premier dans l'ordre de l'acquisition, est loin d'être le plus éminent dans l'échelle de la perfection.

La poésie s'adresse aux mêmes facultés et aux mêmes dispositions de l'âme que la peinture, quoique par des moyens différents. L'objet de ces deux arts est de se conformer à toutes les inclinations naturelles de l'esprit. La poésie dépend dans son existence même de la liberté qu'elle prend de s'éloigner de la nature actuelle, afin de satisfaire aux besoins de notre esprit par d'autres moyens qu'on sait par expérience propres à donner cette satisfaction. Elle emploie pour cela un langage excessivement artificiel, réglé par des mesures, dont l'homme ne s'est jamais servi. Que cette mesure soit de tel mètre qu'on voudra, soit hexamètre, soit quelque autre usité dans la langue grecque ou dans la latine, soit vers rimés ou blancs coupés de pauses et d'accents, comme dans les langues modernes, tous ces modes sont également éloignés de la nature, également contraires au langage ordinaire. Une fois accordé l'emploi de ce langage comme véhicule du sentiment, un autre principe intervient, essentiel à l'esprit humain, sur la nature duquel se règle tout l'ouvrage, et dont l'effet est de rendre celui-ci encore plus artificiel, encore plus éloigné de la nature ordinaire, pour lui donner plus de perfection. Ce principe est le sens de la proportion, de la convenance et de la propriété. En conséquence de ce principe, étant admis un style et une mesure qui ne se trouvent pas dans le discours ordinaire, il est nécessaire que les sentiments eux-mêmes épousent la même déformation, et s'élèvent en même sorte au-dessus de la nature commune, à cause de la nécessité d'accorder les parties ensemble et de donner l'unité au tout.

Et maintenant, pour que dans ce système général d'éloignement de la nature tout se trouve en correspondance, il faut que la manière dont on propose la poésie, le ton dans lequel on la récite, soit aussi éloigné du ton ordinaire, que le sont

des mots ordinaires les mots dont elle est composée. De là vient naturellement l'idée de moduler artistement la voix : laquelle trouve son plus haut degré d'application, je crois, dans le récitatif de l'opéra italien, et se présente également, quoique d'autre manière, dans le chœur du théâtre antique. Et quand les plus violentes passions, la détresse profonde et la mort même seraient exprimées en chant et en récitatif, je ne pense pas qu'il soit d'une critique rationnelle de condamner de pareilles expressions sous prétexte qu'elles sortent de la nature.

S'il est naturel que nos sens et notre imagination soient charmés par le chant, par les instruments, par la poésie, par les postures gracieuses (aucune de ces choses prises séparément n'étant naturelle au sens vulgaire du mot), il sera donc conforme à l'expérience, par conséquent recevable à la raison, que nous soyons charmés de l'union de la musique, de la poésie, des postures gracieuses, jointes à toutes les circonstances de pompe et de magnificence destinées à frapper les sens du spectateur. Faudra-il que la raison vienne se jeter à la traverse, et nous dire que nous ne devons pas aimer ce que nous savons que nous aimons, nous empêcher de sentir tout l'effet de cet exercice multiplié de l'art ? Voilà ce que signifie, je crois, cette permission accordée aux peintres et aux poètes de tout oser[1] ; car qu'y a-t-il de plus hardi que d'oser remplir le dessein de l'art par une complication de moyens dont la nature de fait n'offre aucun modèle ?

Tant s'en faut donc que l'imitation servile soit le but essentiel de l'art. Au contraire, tout ce qui nous est familier ou qui nous rappelle de manière ou d'autre ce que nous voyons et ce que nous entendons tous les jours, n'appartient qu'à peine aux grands ressorts de l'art, soit en poésie, soit en peinture. Suivant l'expression de Shakespeare, il faut que l'esprit soit transporté « au delà du présent ignorant[2] », dans les siècles passés. Des êtres d'une autre espèce et d'un ordre plus

1. Horace. Art poétique, v. 9.
2. Macbeth, a. I, sc. V.

élevé sont pris pour objet de l'une ou de l'autre, et tout ce qu'on introduit doit être à l'avenant. L'école de Rome et celle de Florence offrent de suffisants exemples de cette conduite. C'est par là que leur style s'élève au-dessus de celui de toutes les autres, et cet agrandissement de leur style est l'agrandissement de l'art lui-même.

Les artistes des autres écoles ont souvent hasardé de traiter de grands et sublimes sujets ; mais ces maîtres, quoique excellents dans la classe inférieure de l'art, n'ont produit en ce genre que des ouvrages parfaitement ridicules, parce qu'ils les ont traités dans leur manière ordinaire, sans se rappeler ou sans savoir qu'ils s'adressaient à une autre faculté de l'esprit.

Je pense en disant cela à un tableau de Steen, Le Sacrifice d'Iphigénie [1]. J'ai loué ce peintre dans un de mes précédents discours, et j'ajoute que même dans ce tableau, dont le sujet ne convenait nullement à son génie, il y a de la vérité et de l'expression ; mais cette expression est tout le contraire de ce qu'il faudrait. La familiarité des visages la rend si triviale, et la distinction des soies et des velours est quelque chose de si mesquin, qu'on se demande presque si le peintre n'a pas cherché le burlesque.

Il y a de fréquents exemples du même genre en poésie. Certains passages de la traduction d'Homère par Hobbes, ne sont rapportés et cités que pour le tour banal et familier, si peu convenable aux idées qu'il avait à rendre, et, autant que je m'imagine, si peu ressemblant au style de l'original.

On peut porter les mêmes distinctions dans les branches inférieures de l'art. Il y a dans les ouvrages de cette classe la même distiction à faire, d'un style plus bas et d'un style plus élevé ; et le rang de l'un et de l'autre est marqué par le plus ou le moins de nature commune qu'ils retiennent, par le plus ou moins de fidélité qu'ils gardent aux vrais principes de l'art, à ceux qu'on n'acquiert qu'à l'école.

Si notre jugement doit être dirigé par une raison étroite,

1. Mentionné au catalogue de Smith comme propriété de lady Cremorne.

vulgaire, ignorante, ou plutôt mal instruite, il faudra préférer un portrait de Denner[1] ou de tel autre peintre grand finisseur, à ceux du Titien et de Vandyck, et un paysage de Vander Heyden[2] à ceux du Titien et de Rubens, car les premiers offrent certainement une imitation de la nature plus exacte.

Qu'on suppose la même vue représentée d'une part avec toute la vérité de la chambre obscure, et de l'autre rendue par un grand artiste. Combien l'un paraîtra petit et mesquin en comparaison de l'autre, quand le sujet est égal des deux parts ! L'objet sera le même et toute la différence ne sera que dans la manière dont on le présente à l'œil. Quel ne sera donc pas la supériorité d'un artiste qui joint à ce prestige du style, un art de la composition et le choix des parties elles-mêmes. A l'exemple du Poussin, celui-là nous transporte dans les environs de l'ancienne Rome, au milieu des objets qu'une éducation littéraire rend si précieux et si intéressants pour l'homme instruit, ou bien, comme Sébastien Bourdon, il nous mène jusque dans les temps anciens contemporains des pyramides d'Égypte; quelquefois, avec Claude Lorrain, il nous fait nous reposer dans le calme et dans l'enchantement de l'Arcadie.

Autant que le peintre d'histoire, par le moyen de ce style et de cette conduite, un peintre de paysage transporte notre imagination dans l'antiquité. Comme le poète, il fait sympathiser les éléments avec le sujet : soit que d'épais nuages roulent au ciel, comme ceux du Titien et de Salvator Rosa ; soit qu'on les voie, comme dans ceux de Claude Lorrain, dorés par le soleil couchant ; soit que des monts escarpés forment des saillies soudaines et hardies, soit qu'ils s'inclinent en pentes faciles ; soit que les branches des arbres sortent brusquement et en angles droits de leur tronc, soit qu'elles naissent les unes des autres en formant une douce inclinaison. Toutes ces circonstances contribuent au caractère général de l'ouvrage, selon qu'il appartient au style élégant ou au style sublime.

1. Allemand mort en 1749, remarquable pour des têtes de vieillards d'un grand fini et d'une extrême platitude.

2. Hollandais, excellent dans les architectures, à qui Reynolds n'a pas refusé ailleurs son juste éloge, voir p. 412, 413, 414, 418.

Si l'on ajoute le puissant secours des jours et des ombres, dont l'artiste est maître absolu, et qu'il peut varier et disposer à sa guise, les augmentant ou les diminuant pour le meilleur effet de son ouvrage, on conçoit qu'un paysage ainsi exécuté sous la conduite d'un génie poétique, aura la même supériorité sur les paysages ordinaires, que l'Allegro et le Penseroso[1] de Milton ont sur de simples descriptions en prose. Un tableau de ce genre fera plus d'impression que ne feraient les sites réels, s'ils nous étaient présentés.

Portons la vue sur les autres arts ; nous y trouverons la même division en deux classes, réglées par deux principes différents : l'une attachée à suivre fidèlement la nature, l'autre s'appliquant à la diversifier et quelquefois s'en écartant.

L'art dramatique lui-même, dont l'essence est cependant de présenter le miroir à la nature, comporte ces deux divisions. Le comique populaire, la farce, plaît d'autant plus que l'imitation en est plus près de la nature : pareille en cela au style bas des bambochades; mais quant à la haute comédie, je ne vois pas que ce qu'elle se propose soit formellement l'imitation en tant que mère de l'illusion, en tant qu'obligeant le spectateur à croire que les événements se passent réellement devant ses yeux. Elle ne tend pas plus à cela que Raphaël dans ses Cartons ou Poussin dans ses Sept Sacrements n'ont tendu à faire croire, même pour un moment, que les figures peintes dans ces ouvrages sont de véritables personnes.

Faute de faire cette distinction, mille fausses critiques emplissent le monde. On entend louer dans Raphaël la vérité et l'illusion, auxquelles certainement il n'a point atteint et qu'on peut être sûr qu'il n'a jamais cherché ; et l'on a vu Fielding, ami de Garrick, entreprendre de louer cet admirable acteur en supposant dans un de ses romans[2], ouvrage d'ailleurs d'un grand mérite, qu'un ignorant assis à la représentation d'une scène d'Hamlet jouée par Garrick, prend cette représentation pour la réalité même. Il ne faut pas beaucoup réfléchir pour

1. Dans un de ces poèmes est dépeinte la gaîté, dans l'autre le charme mélancolique de la campagne.

2. Tom Jones. Liv. XVI, chap. V.

comprendre qu'il n'y a pas dans toute la scène une seule circonstance qui tienne de la nature de l'illusion. Le mérite et l'excellence de Shakespeare et de Garrick, quand ils tenaient ces sortes de scènes, est d'un genre différent et beaucoup plus élevé. Mais ce qui ajoute à la fausseté de cet éloge, c'est que la meilleure représentation théâtrale est au contraire de nature à paraître moins naturelle à un homme de ce genre, qu'on suppose n'avoir vu encore aucun spectacle, qu'elle ne paraît à ceux que l'habitude du théâtre fait se prêter aux conventions dramatiques.

Dans ces représentations, il faut beaucoup d'indulgence quant à l'illusion du lieu où se passe l'action : tant à cause des spectateurs qui nous entourent que des lumières qui éclairent la salle, du changement des décorations, de la langue poétique enfin, si différente de notre anglais ordinaire, et qui, en tant qu'anglais seulement, ne peut que surprendre beaucoup dans la bouche d'Hamlet et de toute la cour de Danemark. Le spectateur a ces indulgences ; mais parce qu'il les lui faut avoir, il est évident que toute illusion, au sens propre du mot, est détruite ; et de plus on sait que plus les gens seront de condition basse, illettrée et vulgaire, moins ils seront disposés à avoir ces indulgences, partant à recevoir aucune sorte d'illusion : les différences que la scène présente étant précisément les plus sensibles qui soient à cette sorte de gens sans instruction.

Quoique mon intention ne soit pas d'entrer à fond dans cette matière de l'invraisemblance théâtrale, je dois remarquer que même l'expression des passions violentes n'est pas toujours meilleure à proportion de ce qu'elle est plus naturelle ; en n'y cherchant que cela, la terreur qu'elle excite pourrait être si grande et communiquer au spectateur des sensations si pénibles, que la balance en vertu de laquelle le plaisir domine dans l'esprit serait détruite. Des contorsions désordonnées, des éclats de voix déchirants, quelque violente que soit la situation, quelque propre qu'elle paraisse à motiver cet excès, ne sont pas de mise au théâtre. Justement, on n'admet des licences en ce genre qu'à cause de la nécessité qu'il y a d'éten-

dre et de grandir chaque chose. Maintenue dans ses bornes naturelles, l'effet qu'elle doit produire sur l'âme du spectateur serait perdu par la comparaison du grand espace que le théâtre présente et qu'il s'agit de remplir. Voilà pourquoi l'acteur marche à pas mesurés, pourquoi ses gestes sont étudiés. Tous ces artifices tendent à le grandir et à lui faire emplir la scène. Tout ce convenu, tout ce non-naturel, parfaitement bien mis à cette place, serait affecté dans un appartement et y ferait un effet ridicule : *Quid enim deformius quam scenam in vitam transferre?*

Observons ici ce qu'on peut regarder, je crois, comme une règle générale : qu'on n'a pas le droit de greffer un art sur un autre art. Car quoique tous les arts aient la même origine et s'élancent tous du même tronc, chacun n'en a pas moins sa manière particulière d'imiter la nature et de s'en écarter, dans l'intérêt du but qui lui est propre. Ces déviations ne peuvent souffrir d'être transportées.

Un peintre qui prendrait pour modèle la pompe et la parade qui sont de mise au théâtre dans l'habit et dans les attitudes, au lieu de cette simplicité dont le charme n'est pas moindre en peinture que dans la vie, serait justement condamné et son style tenu pour mesquin.

De même le jardinage s'écarte de la nature, je dis la partie du jardinage qui relève de l'art. Car si le bon goût consistait, comme beaucoup le disent, à exclure d'un jardin toute apparence d'art, toute trace d'intervention de l'homme, il est clair que ce ne serait plus un jardin. Mais, quoiqu'on définisse un jardin « la nature arrangée à son avantage », et que la nature n'y soit, dans un certain sens, que mise au mieux de la beauté et de notre récréation ; cependant, dès qu'elle est arrangée, elle cesse d'être un objet pour le pinceau du peintre. Tous les peintres qui traitent le paysage savent cela ; ils aiment mieux prendre pour modèle la pure nature, et l'embellir suivant les principes de leur art. Ces principes diffèrent beaucoup de ceux du jardinage conduit selon les meilleures règles, et tel que le souhaiterait un peintre même dans la disposition de son propre jardin.

J'ai rassemblé tous les exemples capables de rendre sensible les divers points que j'avais dessein de vous soumettre, afin que vous puissiez tirer vous-mêmes d'autres conclusions profitables de cette analogie des différents arts et de la connaissance de ses limites.

Le grand but de tous les arts est de faire impression sur l'esprit et sur le sentiment. L'imitation de la nature a souvent cet effet ; quelquefois elle manque à le produire et l'on y parvient d'autre sorte. Je pense donc que la véritable épreuve de quelque art que ce soit, n'est pas si l'ouvrage qu'il présente copie fidèlement la nature, mais s'il remplit la fin de l'art, qui est de toucher l'esprit d'une manière agréable.

Il ne reste plus qu'à dire quelques mots de l'architecture, qu'on ne peut comprendre sous le nom d'art d'imitation. Comme la musique (et je dirai aussi la poésie), l'architecture s'adresse directement à l'imagination, sans l'intermédiaire d'aucune imitation.

Dans l'architecture donc, ainsi que dans la peinture, il y a une branche inférieure de l'art, à laquelle il ne semble pas que l'imagination ait de part. Mais ce n'est pas de ses applications utiles que l'architecture emprunte son nom d'art poli et libéral ; ce nom lui vient d'un principe plus élevé : car il est sûr qu'entre les mains d'un artiste de génie, l'architecture est capable d'émouvoir le sentiment et de remplir l'esprit de grandes et sublimes idées.

Il n'est pas indigne de l'attention des artistes de considérer quelles matières leur sont remises pour atteindre à cette fin, et s'il n'est pas au pouvoir de cet art de s'adresser à l'imagination avec plus de moyens que n'en emploient en général les architectes.

Pour ne rien dire de l'effet produit par cette symétrie et par cette proportion générale dont l'œil est charmé, comme l'oreille l'est par la musique, l'architecture a certainement plusieurs principes communs avec la poésie et avec la peinture. Parmi ces principes il faut compter au premier rang celui de parler à l'imagination par l'association des idées. Ainsi, parce que nous avons de la vénération pour l'ancien, tout édifice qui

rappelle un souvenir des mœurs et des coutumes anciennes, comme les châteaux du temps de l'ancienne chevalerie, est assuré de nous plaire. C'est la raison qui fait que les tours et les créneaux sont si souvent recherchés des peintres et des poètes pour l'ornement de leurs descriptions et de leurs tableaux. Et c'est de là encore que vient en grande partie que les édifices de Vanbrugh [1], qui fut à la fois poète et architecte, offrent un plus grand déploiement d'imagination que nous n'en trouvons peut-être dans aucun autre. Ce prestige fait que tant de fautes que les bons juges relèvent dans ses ouvrages, n'empêchent pas l'effet puissant du tout. Il semble que Vanbrugh, en cela, ait eu recours à quelques-uns des principes de l'architecture gothique, qui, quoique moins ancienne que la grecque, l'est cependant bien davantage aux yeux de notre imagination ; or c'est à l'imagination que l'artiste a d'abord affaire.

La magnificence barbare des édifices asiatiques, qu'un membre de cette académie [2] est en train de publier maintenant, pourra de même fournir à l'architecte, non des modèles à copier, mais des idées de composition et d'effet général à produire, qui ne lui seraient peut-être pas venus sans cela.

C'est une chose difficile, je le sais (et j'ai déjà remarqué cette difficulté), que de transporter les principes d'un art dans un autre, ou de retrouver au fond de modes diversifiés l'unité d'un même art, quand ils procèdent de principes différents. Les solides principes de l'architecture grecque ne sont pas de ceux qu'on doive légèrement sacrifier. S'en écarter ou y ajouter seulement, n'est pas une chose moins délicate que de passer d'un art dans l'autre, d'enfreindre les règles d'un art ou d'en suivre de nouvelles, sur l'analogie des principes qui gouvernent un art différent. Un grand maître seul peut s'y essayer, à qui je suppose que ne manqueraient ni la connaissance approfondie

1. Auteur comique et architecte, ami de Congrève, mort en 1726, censuré par Walpole, ridiculisé de son temps par Evans et par Swift, estimé cependant et employé de la cour, célèbre pour ce partage d'opinion autant que par l'effet de ses talents.

2. Hodges. Ces vues sont à l'aquatinte en couleur ; elles ont paru en 1778.

de l'homme, ni celle de toutes les combinaisons de son art.

Peut-être ne serait-il pas mauvais que l'architecte tirât quelquefois avantage de ce que le peintre ne doit jamais perdre de vue, savoir qu'il usât des accidents, qu'il les suivît quand ils peuvent servir, qu'il s'efforçât de les embellir plutôt que de chercher invariablement la sûreté d'un plan régulier. Il arrive souvent que des maisons ont reçu, pour le plaisir ou pour la commodité, des additions en des temps différents. L'effet de ces additions, qui choque la régularité, revêt parfois un aspect pittoresque que je ne croirais pas incapable d'inspirer un architecte même dans un plan original, à condition que la commodité et la symétrie n'en souffrent pas trop. La variété et l'intérêt sont une source de perfection pour tous les autres arts qui s'adressent à l'imagination ; pourquoi ne le seraient-elles pas pour l'architecture ?

Les détours que font les rues de Londres, qui sont l'effet du hasard seul, non d'aucun plan ou dessein formé, n'en sont pas pour cela moins agréables aux yeux de celui qui les parcourt, tandis que si cette ville avait été bâtie d'après le plan régulier[1] de Wren, il se pourrait au contraire que l'effet en eût été fort désagréable, comme c'est le cas pour quelques parties neuves de la ville. Trop d'uniformité aurait produit l'ennui, et jusqu'à un certain point, du dégoût.

Je ne prétends pas faire semblant de me connaître aux détails de l'architecture ; je ne juge pour l'instant de l'architecture qu'en peintre. Si j'ai nommé Vanbrugh, je n'ai voulu parler de lui que dans le langage de notre art. Donc, pour n'en parler qu'en cette sorte, Vanbrugh avait l'originalité, et Vanbrugh avait l'invention, il entendait le clair-obscur, il composait avec habileté. Pour supporter un morceau principal, il se servait de seconds et de troisièmes groupes ou masses ; il entendait en perfection, relativement à son art, ce qu'il y a de plus difficile dans le nôtre : un heureux ménagement du fond, qui donne à l'invention tous ses avantages. Ce que le fond est en peinture, le terrain l'est en architecture. Or, aucun architecte n'a mis

1. Proposé au lendemain du grand incendie de 1666, et qu'on préféra ne pas suivre. C'est alors que fut rebâti Saint-Paul dans l'état où nous le voyons.

plus de soin que Vanbrugh à éviter que son ouvrage ne frappât durement les regards : gardant que son édifice ne semblât sortir de terre sans préparation et comme à l'improviste.

Je demande qu'on prenne ces réflexions comme un tribut qu'un peintre doit à un architecte qui a composé comme un peintre, et qui n'a manqué à recueillir la récompense de ses mérites qu'à cause de la critique des beaux esprits de son temps, qui ne s'entendaient pas mieux que lui en poésie, et qui ne savaient que peu de chose ou rien de ce qu'il entendait parfaitement, savoir les principes fondamentaux de l'architecture et de la peinture. Sa destinée fut celle du grand Perrault : tous les deux ont été l'objet des railleries emportées des gens de lettres et la victime des partis ; tous les deux ont laissé quelques-uns des plus beaux ornements dont leur pays se vante : la colonnade du Louvre, Blenheim [1], Castle-Howard [2].

En résumé, je remarque que le but et l'intention de tous les arts est de suppléer à l'imperfection naturelle des choses, et souvent de plaire à l'esprit en faisant comme une réalité de ce qui n'a jamais existé que dans nos imaginations.

Il n'y a personne qui ne convienne qu'en fait de récit et d'événements, tandis que l'historien est soumis à des règles étroites, le poète et le peintre au contraire sont affranchis de toute sujétion. Avec nous c'est l'histoire qui plie et se conforme à la grande idée des arts. Pourquoi ? Parce que ces arts, dans leur plus noble application, ne s'adressent pas aux sens grossiers, mais aux désirs de l'esprit, à cette étincelle de la Divinité que nous avons en nous, impatiente de se sentir enfermée et bornée par le monde qui nous entoure.

Autant il entre de ces désirs et de cette étincelle dans nos arts, autant ils reçoivent de dignité, autant ils méritent d'être dits divins, et voilà pourquoi le titre glorieux de divin se donne aux artistes en qui cette supériorité s'est le plus noblement révélée.

1. Château du duc de Marlborough.
2. Château des lords Carlisle.

QUATORZIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 10 *décembre* 1788.

DU MÉRITE DE GAINSBOROUGH

Messieurs,

Dans l'étude de notre art comme dans celle de tous les autres, quelque chose a pour point de départ notre observation particulière, et quelque chose (ceci bien plus considérable) vient des exemples que nous avons reçu de nos prédécesseurs dans l'art. Moins notre choix sera borné dans ces exemples, plus l'instruction que nous en tirerons sera grande, plus nos ouvrages seront en correspondance avec la nature et avec les grands principes de l'art. En allant chercher nos modèles dans la plus haute antiquité (quelque avantage qu'il y ait dans un tel choix), nous nous exposons à des inconvénients. Nous risquons que de grands noms nous entraînent et qu'une autorité trop imposante nous réduise à trop d'obéissance. Dans ce cas, notre savoir sera moins un exercice de notre jugement qu'une preuve de notre docilité. Peut-être un excès de charme nous ôte-t-il à nous-mêmes, en sorte que notre application tient plus de la timidité du disciple que de l'ardeur de l'émulation. Il est quelquefois bon que nos exemples soient près de nous, s'ils sont dignes avec cela de notre imitation, tout est bien : parce que le respect qu'ils nous inspirent ne nous empêchera pas d'entrer à leur endroit dans une espèce de rivalité généreuse.

Nous venons de perdre M. Gainsborough[1], l'un des plus grands ornements de cette Académie. Les artistes vivants ou morts qui font partie de notre société, ne sauraient faire la matière de nos éloges. Ces éloges donnés aux vivants paraîtraient une adulation, donnés aux morts ils n'éviteraient pas l'apparence d'une justice tardive ; de plus, on pourrait les croire dictés par la jalousie envers ceux qui vivent encore, auxquels on nous accuserait de comparer malignement les morts. Aussi mon intention est-elle, en parlant des talents de feu M. Gainsborough, moins de le louer ou de le critiquer, que de tirer de ses qualités mêmes et de ses défauts, une matière d'instruction pour nos élèves. Si notre nation parvient un jour à produire d'assez beaux génies pour mériter qu'on nous distingue à titre d'école de peinture Anglaise, le nom de Gainsborough brillera dans l'histoire aux origines de cette école naissante. Mais sachons nous avouer que notre réputation dans les arts commence à peine de naître. De plus, attendons-nous que le bruit de nos succès rencontre dans d'anciens préjugés, non des alliés, mais des adversaires ; notre sort étant précisément contraire à celui des derniers artistes de l'école Romaine, dont on ne peut nier que la réputation s'appuie en partie sur d'anciens préjugés. La route leur était préparée, et l'on peut dire qu'ils ont plutôt vécu sur le bon renom de leur pays, qu'ils n'y ont contribué du leur. Ce qu'un Anglais au contraire obtient de réputation, ne peut venir que d'honnête comparaison, et si nos peintres apportent à leur pays une part de leur renommée, ce n'est point une gloire empruntée, mais acquise par leurs seuls travaux. A l'égard des reproches qu'on peut faire à ses peintres, l'Italie jouit de la prescription. L'admiration leur est acquise, comme aux enfants d'une terre dont la nature, dont la destinée même, est d'enfanter des artistes de génie. En ce qui concerne les derniers venus, on peut sans injustice attribuer une partie de leur gloire à l'ascendant exercé dans le monde par une possession séculaire dont bénéficie l'école Romaine.

1. Cet illustre peintre était mort le 2 août 1788.

Aussi m'aventurerai-je à dire, non sans témérité peut-être, que deux des derniers peintres en renom de ce pays, Pompée Batoni et Raphaël Mengs, quelque son glorieux que leurs noms rendent aujourd'hui à nos oreilles, tomberont avant peu de temps au rang des Impériale[1], des Sébastien Conca[2], des Placide Costanza[3], des Masuccio[4] et de leurs autres prédécesseurs, dont les noms, quoique vantés aussi pendant leur vie, sont aujourd'hui comme rentrés dans l'oubli. Je ne dis pas que ces peintres n'étaient pas supérieurs au peintre dont je parle et dont nous regrettons la perte, dans une certaine routine de pratique, laquelle prend aux yeux du public l'air d'une composition savante, et dans une ressemblance superficielle avec la manière des grands maîtres d'autrefois ; je sais cela très bien, mais je sais aussi que celui qui recherche une réputation vraie, doit commencer par désapprendre beaucoup de lieux communs qui s'étalent chez ces peintres. Quant à moi, j'avoue que je prends plus d'intérêt et que je ressens un attrait plus puissant à la forte impression de nature que Gainsborough a donnée à ses portraits et à ses paysages, et à l'agréable simplicité de ses petits mendiants, qu'à aucun des ouvrages de cette école, à compter depuis la mort d'André Secchi, peut-être dois-je dire de Carle Maratte : car ces deux peintres peuvent être avec justice appelés les derniers des Romains.

Je sais que je risque le blâme et le ridicule auprès des professeurs d'Académies étrangères, en préférant ainsi les modestes essais de Gainsborough aux ouvrages de ces maîtres patentés de l'histoire, mais j'ai pour moi l'autorité du genre humain. Car qui ne préférerait le génie dans une branche plus obscure de l'art, à la faiblesse et à l'insipidité dans la branche la plus élevée ?

Ce ne serait pas ici le moment, quand même j'en aurais les moyens, d'aborder la vie de M. Gainsborough. Le récit de ses progrès, l'histoire des chemins par lesquels il est arrivé à tant de

1. De son nom François Fernandi, maître de Pompée Batoni.
2. Napolitain, décorateur habile, fixé à Rome, mort en 1764.
3. Romain, mort en 1759.
4. Romain, mort en 1758.

perfection, s'accorderait mieux à mon dessein, à condition que je puisse l'écrire ; mais ces progrès sont en général imperceptibles, même pour celui qui les fait ; ils sont le résultat d'une accumulation de différentes idées que son esprit a reçues sans savoir souvent quand ni comment. Il peut arriver cependant qu'on se rappelle le moment où la vue d'un certain peintre, un passage d'un certain auteur, un mot dans une conversation a fait naître une lumière soudaine, une espèce d'inspiration grâce à laquelle l'esprit s'est développé ; et qu'on soit moralement certain que toute notre vie et toute notre conduite ont été sous l'influence de cette circonstance accidentelle. Encore faut-il, pour qu'on nous donne avis de ces intéressantes rencontres, qu'elles soient arrivées à un homme dressé à l'examen méticuleux de lui-même, et qui suit avec attention les progrès de sa pratique dans l'art.

Ce dont on peut parler avec grand intérêt à propos de Gainsborough, c'est de ses procédés et de ses habitudes, lesquels tombent plus naturellement dans l'observation qu'on peut faire. Je ne parlerai que de ceux qui ont rapport à l'art, de ceux qui furent, comme j'en suis persuadé, les raisons de la perfection que nous remarquons dans ses ouvrages. Entre ces raisons, celle qu'il faut regarder comme la principale, c'est certainement l'amour qu'il avait pour son art, dont il paraît vraiment que son esprit était uniquement occupé, et auquel il rapportait tout ; nous en avons la preuve dans différents traits de sa vie, dont ses amis intimes ont eu connaissance. En particulier, il avait l'habitude de faire remarquer sans cesse à ceux avec qui il se trouvait, tous les détails de physionomie, toutes les combinaisons accidentelles de figure, tous les heureux effets de lumière et d'ombre dans les points de vue et dans les ciels, soit qu'il se promenât par les rues, soit qu'il se trouvât en compagnie. S'il rencontrait dans ses promenades quelque caractère qui lui plût et qu'il fût possible d'obtenir comme modèle, il le faisait venir chez lui ; et d'autre part il rapportait de la campagne dans son atelier des branches d'arbre, des plantes et différentes espèces d'animaux, qu'il dessinait ensuite, non de mémoire, mais d'après nature. Il se composait aussi, pour

lui tenir lieu de modèle, des paysages sur sa table, avec des fragments de pierre, des herbes sèches et des morceaux de miroir, que son pinceau changeait en rochers, en arbres, en étangs et en rivières. Jusqu'à quel point cette pratique peut servir à donner des idées, c'est aux peintres de paysage à le dire ; quant à moi, elle me paraît dépendre, comme tous les autres procédés de cette sorte, uniquement du talent de celui qui l'emploie. Ces sortes de méthodes peuvent n'être autre chose que des amusements frivoles et dangereux ; elles peuvent aussi rendre service : au total, mon avis est qu'il faut constamment retourner à la vraie nature, et que faute de ce point toute pratique est nuisible. Je ne parle donc de celle-ci que parce qu'elle nous fait voir l'ardeur, l'activité de Gainsborough dans tout ce qui tenait à son art ; et comment il fallait qu'il eût les objets de son imitation matériels et distincts devant lui. On voit aussi par là qu'il ne négligeait rien de tout ce qui pouvait tenir ses facultés en exercice, et que toutes sortes de moyens lui étaient bons pour mettre en mouvement ses idées.

Il ne faut pas oublier non plus, puisque nous sommes sur ce sujet, de faire quelques remarques sur l'habitude qu'il eut de peindre à la chandelle, qui confirme ce que j'ai déjà remarqué de ce grand amour pour son art ; puisque, le soir venu, il ne trouvait pas de récréation qui lui fût plus agréable. Je suis du reste beaucoup porté à croire cette pratique très avantageuse, à cause des perceptions nouvelles qu'elle permet de prendre de ce qui est grand et beau dans la nature. A la lumière de la chandelle, non seulement les objets apparaissent plus beaux, mais encore, recevant comme ils font de plus grandes masses de jour et d'ombre, prenant d'autre part plus d'uniformité et de largeur dans la couleur, la nature y paraît dans un plus grand style ; la chair elle-même semble monter de ton. C'est au jugement à nous guiderdans l'étendue que nous devons donner à cet exercice ; mais la méthode en soi est à recommander. Je me suis souvent imaginé que les deux grands coloristes, le Titien et le Corrège (quoique personne ne nous dise s'ils ont vraiment peint de nuit), avaient formé leurs grandes idées de la couleur d'après les effets que font

les objets dans cette lumière artificielle; mais je suis bien plus sûr encore que ceux qui étudieront avec soin la première et la meilleure manière du Guerchin, se convaincront, ou qu'il peignait à la chandelle, ou qu'il a formé sa manière d'après cet éclairage.

Une autre pratique de Gainsborough mérite aussi une mention, comme elle mérite d'être imitée : je veux dire la pratique dans laquelle il était de faire toutes les parties de ses tableaux à la fois, toutes s'avançant en même temps, suivant la méthode qu'on voit à la nature dans la création de ses ouvrages. Quoique cette méthode ne soit pas très rare chez des hommes régulièrement instruits, il faut au moins qu'elle ait été chez lui le fruit d'une sagacité naturelle. Aussi bien, pour montrer qu'elle n'est pas générale, il suffit de citer Pompée Batoni, que j'ai nommé tout à l'heure. Il peignait ses tableaux d'histoire partie par partie, et dans ses portraits il ne passait pas à un trait nouveau du visage, sans avoir complètement achevé le précédent. La conséquence était celle qu'on pouvait attendre : la physionomie ne s'y trouvait jamais, et comme disent les peintres, le tout n'était pas ensemble.

La première chose requise pour exceller dans notre art, comme je crois dans tous les arts, ce n'est pas seulement de l'aimer, c'est encore d'être possédé de l'ambition de s'y rendre supérieur. Une telle disposition ne manque jamais d'obtenir un succès proportionné aux talents dont la Providence nous a doués. Et nous savons que la passion de Gainsborough n'était pas le désir des richesses, mais uniquement celui d'exceller dans son art et de jouir de cette honorable célébrité qui en est la récompense certaine. Que telle ait été jusque dans la mort sa passion dominante, j'en suis témoin. Quelques jours avant de quitter la vie, il m'écrivit une lettre où il exprimait sa reconnaissance de la bonne opinion que je professais pour ses talents et de la manière dont on lui avait dit que j'avais toujours parlé de lui. Il exprimait le désir de me voir une fois encore avant de mourir. Je sens tout l'honneur qui me revient d'être ainsi mêlé au témoignage que cet excellent peintre a porté de son art en dans ses derniers moments ; cependant, je ne puis

dissimuler que la liaison n'était pas fort grande entre nous[1]. Ainsi, quelques petites jalousies, qui de son vivant nous divisèrent, furent entièrement oubliées dans ces instants de sincérité, et il se rapprocha de moi comme d'un homme animé du même amour de l'art, et qui méritait son estime pour m'être montré sensible à ce que l'art avait chez lui d'excellent. Sans entrer dans le détail de cette dernière entrevue, j'en publierai seulement cette impression, que son regret de quitter la vie était surtout celui de quitter son art; principalement parce qu'il commençait, disait-il, à apercevoir ses défauts. Il ajoutait qu'il avait confiance que ses derniers ouvrages en étaient exempts jusqu'à un certain point.

Maintenant, qu'un homme comme Gainsborough parvienne à cette grande renommée sans éducation académique, sans avoir été en Italie, sans aucune de ces études préalables qui sont recommandées partout, c'est un exemple qu'on alléguera sans doute pour prouver que ces choses ne sont pas nécessaires, puisque tant de talent peut être acquis sans elles. Mais de telles conclusions ne sont pas bonnes à tirer de quelque exemple particulier que ce soit, et je suis sûr que personne ne suppose que je veuille m'y ranger.

Il faut se rappeler que le style et le genre de peinture choisi par Gainsborough, et dans lequel il a tant excellé, n'était pas de ceux qui demandent qu'on quitte sa patrie pour chercher des modèles d'étude. Ils étaient partout autour de lui, il les rencontrait aux champs et dans les rues, et de ces modèles ainsi fournis par accident, il choisissait avec beaucoup de discernement ceux qui convenaient à ses desseins. Comme ses études étaient surtout tournées vers le monde d'aujourd'hui, il ne donnait pas beaucoup d'attention aux ouvrages des différents maîtres, quoique l'étude en soit utile à tout, même lorsque le genre du sujet nous oblige à nous écarter de quelques-uns de leurs principes. Cependant, on ne peut con-

1. Ils vécurent brouillés et ne se réconcilièrent qu'à la mort, sur une démarche que Reynolds crut devoir à la réputation de son rival et à l'honneur de l'école Anglaise. L'amour de l'art les réunit. « Nous irons tous au ciel, dit Reynolds, et Vandyck sera de la partie. »

tester que la perfection dans le genre qu'il professait peut être obtenue sans leur secours; on ne peut contester que dans de pareils sujets et dans la manière qu'ils demandent, le défaut de ces principes peut être suppléé par une sagacité naturelle et par une scrupuleuse étude de la nature individuelle. Si Gainsborough n'a pas ouvert les yeux d'un poète sur la nature, il faut convenir qu'il l'a regardée avec les yeux d'un peintre et qu'il a donné une représentation, sinon poétique, du moins fidèle, des objets qu'il avait devant lui.

Quoiqu'il n'ait pas donné beaucoup d'attention aux anciens ouvrages des grands peintres d'histoire, il n'en était pas moins parfaitement averti que le langage de l'art (c'est-à-dire l'imitation) doit être appris quelque part, et comme il savait que cela ne se pouvait faire comme il fallait chez ses contemporains, il s'appliqua fort judicieusement à l'étude de l'école Flamande, dont les maîtres sont sans contredit les premiers dans cette branche de l'art. Or, pas n'était besoin qu'il sortît de son pays pour trouver des modèles de cette école. C'est d'ux qu'il apprit l'harmonie du coloris, l'économie et la disposition du clair-obscur, et tout ce que ces maîtres ont mis en pratique pour embellir leurs œuvres et leur donner de l'éclat. Et pour rendre témoignage à lui-même et aux autres de la parfaite connaissance des moyens par lesquels ces peintres obtiennent le ton de couleur que nous admirons, il fit quelquefois des copies d'après Rubens, d'après Téniers, d'après Vandyck, que le meilleur connaisseur pourra sans honte à première vue prendre pour les originaux. Ce qu'il avait appris ainsi, il l'appliquait aux modèles que lui proposait la nature, et il imitait ces modèles, non dans la manière de ses maîtres, mais dans la sienne.

Il serait difficile de dire dans quel genre il a le mieux réussi : portrait, paysage ou tableaux de fantaisie. Ses paysages le disputent à ses portraits pour la vérité de l'imitation, qui n'est pas moindre que dans les tableaux de Rubens, de Ruysdaël et des autres maîtres de ces écoles. Dans ses tableaux de fantaisie, quand il avait fait choix de son sujet, que ce fût l'aspect rustique et grossier d'un bûcheron, ou d'un caractère d'enfant

intéressant, il ne se mettait pas en peine de donner de la noblesse à l'un et il gardait en perfection la grâce et l'élégance de l'autre, cette grâce et cette élégance qu'on trouve non à la cour, mais sous le chaume. Ce genre de mérite était à lui, c'était le résultat de ses observations et de son goût particulier ; il n'en devait certainement rien à l'école Flamande, ni à quelque autre école que ce fût : sa grâce n'ayant rien qui rappelle soit l'académie, soit l'antique, et n'étant rien que le résultat d'un choix formé à la grande école de la nature. Mille autres grâces diverses sont à extraire encore de ce réservoir inépuisable : grâces qui ne sont ni celles des autres, ni les siennes, qui s'offrent à la poursuite adroite et à l'observation des hommes dans les scènes innombrables de la vie.

En résumé, tout ce qu'il a essayé, on peut dire qu'il l'a porté à un haut degré d'excellence. A l'honneur de son jugement, on ne lui a rien vu entreprendre dans le genre des tableaux d'histoire, auquel ses premières études ne l'avaient pas préparé.

Et l'idée vient ici naturellement d'opposer la sage conduite de Gainsborough à celle de feu notre estimé Hogarth, lequel, malgré l'extrême distinction de ses talents, n'a pas eu cet avantage de connaître ses limites. Après que cet admirable artiste eût employé la plus grande partie de sa vie à une observation active, infatigable, et, il faut le dire, heureuse, des ridicules; après qu'il eût inventé un nouveau genre de peinture dramatique, dans lequel il est probable qu'on ne l'égalera jamais; après qu'il eût amassé en esprit une abondance infinie de matériaux propres à représenter les scènes de la vie familière, objet naturel de son pinceau, il fit ce projet imprudent, ou présomptueux pour mieux dire, d'essayer le grand style de l'histoire[1], auquel ses habitudes acquises le rendaient tout à fait impropre. Mais il avait si peu d'idée des conditions de ce style, qu'il ne savait pas seulement qu'il y fallût une préparation intellectuelle. Il faut regretter qu'un homme de ce génie ait employé en pure perte quelque partie de son exis-

1. En particulier aux Enfants-Trouvés de Londres, où il a peint Moïse sauvé des eaux.

tence. Que son erreur donc nous soit une occasion d'apprendre qu'une résolution d'un moment ne peut suffire à donner soit de la dextérité à la main, soit de nouvelles habitudes à l'esprit.

Ceci ne m'empêche pas de croire que la même sagacité qui a permis à ces deux artistes de reconnaître leur véritable objet et de s'attacher au genre de perfection qu'il comporte, leur aurait fait également découvrir les principes du grand style, s'ils avaient porté de ce côté une application égale à celle qu'ils ont exercée dans leur branche. Comme Gainsborough n'a jamais essayé les sujets héroïques, il n'a jamais détruit non plus l'uniformité de son style par la vaine parade de science mythologique dont d'autres ont chargé des peintures du même genre. On trouve assez d'exemples de cet enfantillage, même dans les ouvrages de quelques grands maîtres. Quand l'école Hollandaise a voulu embellir ses paysages de cette poésie de notre art, ses productions la mettent au-dessous de la critique; tout ce qu'elle obtient est de faire rire. Cette pratique convient à peine aux ouvrages de Claude Lorrain même, qui, tout compte fait, auraient encore gagné à ne point accueillir ces sujets.

Feu notre distingué collègue Wilson[1] mérite, je le crains, le même reproche, pour avoir introduit, à l'exemple de plusieurs, des dieux et des déesses, des êtres imaginaires, dans des scènes faites pour tout autre chose que pour les recevoir. Ses paysages avaient réellement trop de rapport avec la nature ordinaire pour admettre des personnages surnaturels. En conséquence de cette erreur, dans une fort belle Tempête[2] que j'ai vue de sa main, où paraissent au premier plan plusieurs figures, quelques-unes agitées par l'effroi, d'autres couchées mortes à terre comme si la foudre les eût frappées, il a cru bien faire d'introduire, à titre d'auteur de ce tumulte, un petit Apollon qu'on voit juché dans le ciel avec son arc tendu; de sorte que nous sommes priés de prendre toutes ces figures pour des enfants de Niobé.

1. Mort en 1782.

2. La Niobé, dont la Galerie Nationale de Londres et Bridgewater-House offrent des répliques. D'autres se trouvaient à Thirlestaine-House et dans la collection Wynn-Ellis.

Pour réussir dans un sujet de cette sorte, il faut un style particulier, et l'on ne saurait y prétendre sans impropriété et même sans ridicule, que si le caractère du paysage, et cela dans toutes ses parties, est adapté à l'action historique ou poétique qu'on représente. C'est une réussite difficile, qui demande un esprit transporté à deux mille ans de notre monde, naturalisé pour ainsi dire dans l'antiquité, comme était celui du Poussin. Dans le tableau dont je viens de parler, la première idée qui se présente est celle de quelque miracle, tant est inattendue cette figure d'Apollon, placée en plein ciel et soutenue par des nuages qui ne paraissent pas capables de la porter. Ces nuages n'ont ni la substance, ni la forme requise pour servir de support à une figure humaine, et on n'y trouve à tous égards rien de ce caractère fabuleux qui convient à de pareils objets, et qui seul les met en harmonie avec l'histoire poétique des anciens.

J'oserai comparer cette conduite à l'absurde fantaisie d'un homme qui, en racontant des malheurs réels, causés par quelque inondation accompagnée d'éclairs et de tonnerre, quitterait tout à coup le récit de ce qui est arrivé, pour amener Jupiter Pluvius, Jupiter et ses carreaux, ou telle autre image poétique dont il penserait orner sa narration. Cependant, ce mélange réussit en poésie, à condition d'y mettre les préparations et les accompagnements qui conviennent; mais son effet dans la circonstance serait de contrarier le projet du narrateur, et d'y verser au lieu d'intérêt le ridicule.

Le style du paysage hollandais et flamand, sans en excepter même Rubens, ne convient point aux sujets poétiques; mais de faire connaître en quoi cette disconvenance consiste, et de marquer toutes les circonstances qui donnent de la noblesse, de la grandeur et un caractère poétique au style des paysages, cela obligerait d'entrer dans de longs discours, et peut-être qu'encore on manquerait le but. Le peintre curieux de courir cette carrière périlleuse, doit puiser ses inspirations chez les maîtres qui ont entendu ce qu'on peut appeler la poésie de l'art, et ceux-là sont en petit nombre.

Je ne quitterai pas ce sujet sans citer deux exemples qui se

présentent à ma pensée, et dans lesquels on trouve le style poétique du paysage heureusement exprimé : l'un est le Songe de Jacob [1], par Salvator Rosa, et l'autre le Retour de l'Arche par Sébastien Bourdon [2]. De quelque majesté que ces événements soient pleins dans le récit qu'en fait l'Écriture, le style que ces tableaux impriment n'a pas un moindre pouvoir d'inspirer le respect et une crainte religieuse. Ce pouvoir va jusqu'à le communiquer à des sujets qui y semblent contraires. Une échelle posée contre le ciel ne semble guère faite pour exciter des idées héroïques; et l'Arche entre les mains d'un peintre de second ordre ne produirait guère plus d'effet que ne pourrait en faire une charrette sur un grand chemin. Cependant, ceux-ci ont traité ces sujets avec un sentiment poétique si complet, les parties y ont à cet égard une si parfaite correspondance entre elles, l'ensemble comme chaque partie de la scène y tient si fort de la vision biblique, qu'il est impossible de les regarder sans partager plus ou moins l'enthousiasme dont le peintre paraît possédé.

Par la contemplation assidue de pareils ouvrages, un sens des plus hautes perfections de l'art s'allumera peu à peu dans l'esprit de l'artiste; après chaque examen nouveau, ce sens s'affermira, jusqu'à ce que nous jouissions d'une tranquille certitude de la réelle existence (si je puis parler ainsi) de ces objets quasi-idéaux. Cette impression, l'artiste n'aura pas de peine à la réduire par l'analyse à ses principes, dont il ne lui restera plus qu'à se pénétrer et à composer sa pratique : principes trop délicats, je crois, et trop spéciaux aux arts d'imitation, pour qu'il y ait d'autres moyens de s'en rendre maître.

Retournons maintenant à Gainsborough. Plusieurs ont regardé sa manière singulière, ou, comme on peut l'appeler, le langage dans lequel il exprime ses idées, comme son plus grand défaut. Mais laissons le point de savoir si ce fut un défaut : il est certain que cette singularité s'entremêlait chez lui à de grandes beautés ; plusieurs de ces beautés même tenaient sans

1. Probablement le tableau de Devonshire-House.

2. Alors en la possession de Reynolds, maintenant à la Galerie Nationale de Londres, nº 64 du catalogue.

doute à cela : nous l'étudierons donc à ce point de vue, qui fait un propre objet de la critique d'un peintre.

Une nouveauté de style singulière nous prévient souvent avec faveur. Souvent aussi elle choque et se fait critiquer, comme contraire à d'autres manières auxquelles nous sommes accoutumés, et que dès notre enfance peut-être nous avons regardé comme les modèles de l'art ; car, malgré tout le plaisir que nous cause la nouveauté, nous n'en sommes pas moins au total des créatures d'habitude. Quoi qu'il en soit, il est certain que tous ces traits et ces hachures, qui se découvrent à l'examen dans les tableaux de Gainsborough, et qui semblent à des peintres même expérimentés l'effet du hasard plus que de la volonté, il est certain, dis-je, que ce chaos, que cette apparence informe prend à distance, par une espèce de magie, une forme, et que toutes les parties vont se ranger à leur place ; de sorte qu'il est difficile de regarder cette négligence apparente autrement que comme l'effet d'un dessein. Que Gainsborough lui-même ait regardé cette singularité et la surprise qu'elle cause comme une beauté dans ses ouvrages, je crois qu'on peut le conclure du désir qu'il a toujours montré que dans nos expositions ses tableaux fussent vus de près aussi bien qu'à distance.

L'air inachevé qu'on trouve dans ses meilleurs ouvrages ne saurait être toujours imputé à la négligence. Quoi qu'en puisse penser l'observateur vulgaire, les peintres savent très bien qu'une constante attention donnée à l'effet général prend plus de temps et demande à l'esprit bien plus de peine que n'importe quelle manière de finir et de fondre sans cette attention. Son faire, sa manière de coucher les couleurs, ou, en d'autres termes, la conduite qu'il tenait pour produire de l'effet, avait beaucoup de l'apparence d'un artiste qui n'aurait jamais appris d'un autre la pratique usuelle et régulière, mais qui, par un instinct profond de ses besoins, aurait tiré de lui-même ses moyens.

Ce n'est pas faire injure au génie de Gainsborough que de le comparer à ces hommes, dont l'éloquence naturelle se fait remarquer même en parlant une langue qui leur est étran-

gère, et qui, sans presque connaître l'expression propre d'une seule idée, n'en parviennent pas moins à donner l'impression vive et frappante de leur pensée.

Ne doutons pas que, sans choquer la vérité, sans risque d'égarer l'esprit des commençants par une fausse critique, on ne puisse justifier jusqu'à un certain point ce style d'exécution. Le dessein de défendre la gloire d'un artiste aimé ne saurait excuser les fautes ; mais il est très certain que la manière hachée de Gainsborough contribue à la légèreté d'effet qui fait dans ses tableaux une si grande beauté, de même que beaucoup de douceur et des couleurs fondues produisent quelquefois de la lourdeur. Tout artiste doit avoir remarqué combien souvent cette légèreté du pinceau, sensible dans le camaïeu dont on compose une première couche, disparaît dans l'achèvement de l'ouvrage après qu'on en a arrêté les parties. Un autre déchet et de bien plus de conséquence, que chacun de nous a souvent éprouvé, c'est que, tandis qu'on s'occupe du détail, l'effet du tout est oublié. La ressemblance d'un portrait, comme je l'ai remarqué ailleurs, consiste plus à conserver l'effet général de la physionomie, qu'à finir avec attention quelque partie de l'ouvrage que ce soit. Or, Gainsborough n'a souvent guère plus terminé ses portraits ou déterminé la forme de leurs traits qu'on ne le fait ordinairement dans le camaïeu préparatoire ; mais comme il était toujours attentif à l'effet général et au tout, j'ai pensé souvent que cette manière ébauchée a contribué à la ressemblance frappante si remarquable dans ses portraits. Peut-être on regardera ce que je vais dire comme une fantaisie; cependant, je le crois raisonnable. Il faut supposer que dans cette manière indéterminée il y a assez de l'effet général pour rappeler l'original au spectateur ; l'imagination supplée au reste, et peut-être d'une manière qui nous satisfait plus, sinon plus exactement même, que tout le soin mis par l'artiste à finir n'aurait pu faire. Convenons en même temps que cette méthode offre un inconvénient : c'est que, si l'on voyait le portrait avant de connaître l'original, des personnes différentes à qui on le présenterait se feraient de ce dernier des idées différentes, et que toutes seraient également trompées en trouvant que

l'original ne répond point à leur idée : à cause de la grande latitude que des traits inachevés vous laissent d'y loger le caractère ou la forme qui plaît.

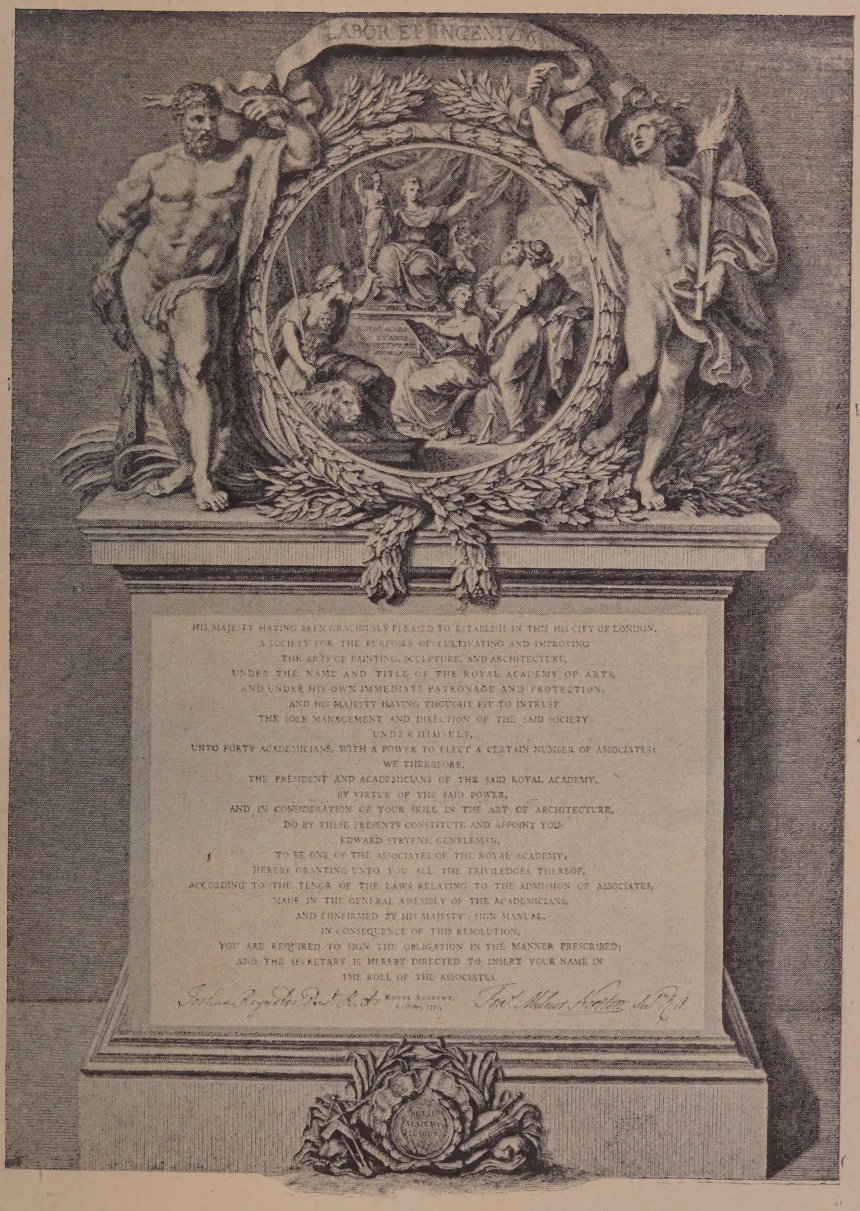
Tous les artistes ont leur partie favorite, à laquelle ils donnent plus d'attention, et dont ils poursuivent si ardemment l'étude, qu'elle absorbe toute autre considération. Souvent cette préoccupation est cause qu'ils tombent dans l'erreur contraire à celle qu'ils voulaient éviter, laquelle est comme un piège toujours ouvert devant eux. Or, Gainsborough, doué d'un vrai œil de peintre à l'égard du coloris, s'adonnait aux effets de l'art qui procèdent de la couleur ; il s'ensuit que parfois il paraît insensible aux autres genres de perfection et tout prêt à les négliger. Telle est la cause de cette imperfection. Mais, quelque défauts que nous trouvions chez ce peintre, qu'il reçoive de nous la même justice que nous aimons à rendre aux anciens maîtres. Gardons d'encourager ce dégoût qui nous empêche d'être content de tout ce qui n'est pas parfait, et qui nous porte à désirer, comme nous le faisons quelquefois, une réunion de perfections qui ne sont peut-être pas compatibles. A ce compte, nous pourrions nous plaindre que le divin Raphaël lui-même n'ait pas su finir ses peintures sans encourir la pesanteur, et que Poussin n'ait tant de précision qu'au prix de la dureté et de la sécheresse.

Pour montrer la difficulté qu'il y a à unir la solidité à la légèreté de manière, on peut citer un tableau de Rubens dans l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles, représentant la Vocation de Saint Pierre[1], ouvrage à la fois le plus fini et le plus pesant que je me rappelle avoir jamais vu de ce maître : de sorte que si je l'avais trouvé ailleurs, je l'aurais soupçonné d'être une copie ; car on sait assez parmi les peintres que cet air de facilité est ce qui distingue les originaux des copies. Une légèreté d'effet produite par la couleur et celle qui résulte de la facilité du faire, sont généralement réunies : une copie peut garder quelque chose de l'une, mais presque jamais rien de l'autre. Aussi faut-il qu'un connaisseur examine bien attentivement le

1. Voir p. 362.

tableau, pour décider s'il est original. Gainsborough possédait cette légèreté de manière et d'effet à un degré dont il n'y a, je crois, pas d'autre exemple; mais il faut convenir en même temps que les sacrifices qu'il a faits à cet ornement de notre art sont trop grands; c'était préférer en vérité de moindres perfections aux plus grandes.

Je conclus. Quelque excuse qu'on allègue pour les défauts de Gainsborough (je veux dire en particulier de son défaut de précision et de fini), qu'il a su si ingénieusement couvrir par des beautés, et qui ne sont pas de la plus grande importance dans la partie de l'art qu'il cultivait, il faut que vous vous rappeliez que le style qu'on enseigne dans cette Académie est justement de ceux qui ne permettent absolument pas ce défaut. Ce style doit faire l'objet de votre application. Votre premier devoir dans cet effort est de ne perdre jamais de vue les grands principes et les règles de l'art formés sur l'exemple des grands maîtres et confirmés par l'expérience. Voilà le fond de toutes vos études. A cela, il vous sera permis d'ajouter le profit qu'on peut faire (comme je voudrais que vous le fassiez aujourd'hui) de l'expérience particulière et des talents personnels d'artistes vivants ou morts. Tirez des lumières de leur pratique et recueillez-en des idées. Mais aussitôt que vous faites d'eux des modèles, vous tombez beaucoup au-dessous d'eux; vous courez le risque que des mérites qui sont moins la dépendance de l'art que le propre de ces artistes, ne servent qu'à votre corruption, et qu'une imitation de ce genre ne vous rende mauvais copistes de bons maîtres. Une seule chose se recommande à votre imitation, c'est la vérité générale de la nature.



Brevet de membre de l'Académie de Peinture de Londres.

Dessin de Cipriani, gravure de Bartolozzi.

QUINZIÈME DISCOURS

PRONONCÉ A LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

le 10 *décembre* 1790.

EXCELLENCE DE MICHEL-ANGE

Messieurs,

Les rapports étroits qui ont lié mon existence à celle de l'Académie Royale depuis son établissement, les devoirs réciproques dans lesquels elle et moi avons été engagés si longtemps, font que toute profession d'attachement de ma part à l'égard de cette compagnie serait inutile : l'habitude, à défaut d'autres sentiments, aurait suffi pour le produire.

Pourtant, entre des hommes réunis dans le même corps et appliqués au même objet, la plus constante amitié ne saurait faire que de légers dissentiments ne s'élèvent[1]. Dans ces sortes de contestations, les hommes abondent naturellement plus qu'il ne convient dans leur sens ; ils perdent la mesure de l'indulgence que nous devons à nos contradicteurs. Mais, constitués comme nous le sommes, ces petits différends ne passeront point dans le public ; ils seront oubliés, même effacés par l'estime mutuelle qu'on professe chez nous pour les talents.

1. Ces dissentiments se produisirent au mois de février 1790, à l'occasion du désir qu'eut Reynolds de faire élire académicien l'architecte italien Bonomi. Les académiciens préférèrent Fuseli, et Reynolds aussitôt se démit de la présidence. L'intervention du roi lui-même ne put d'abord le décider à la reprendre; enfin, les démarches de ses collègues l'emportèrent, et c'est comme président qu'il prononça ce dernier discours.

Toutes les dissensions doivent finir, et je suis sûr qu'elles finiront, dans les sentiments fraternels qu'excite un zèle commun pour l'art.

En me retirant de l'Académie[1], c'est avec orgueil, avec affection, avec gratitude, que je rappelle la confiance presque inaltérable dont elle a bien voulu m'honorer depuis l'origine. En me séparant de vous, Messieurs, je forme des vœux sincères pour votre concorde future et je me réjouis à la pensée que, grâce à cette concorde, l'origine fameuse de cette Académie sera effacée encore par les succès de l'avenir.

Mon âge et plus encore mes infirmités m'obligent à regarder cette fois comme la dernière où j'aurai eu l'honneur de vous adresser la parole de cette place. Privé comme je le suis, *spatiis iniquis*, d'une longue perspective d'existence, veuillez donc m'excuser si je tourne mes regards en arrière vers le passé, sur la route que j'ai parcourue.

Les membres de cette Académie peuvent, je crois, réclamer l'honneur d'avoir rempli de leur mieux cette place intermédiaire que chacun tient dans l'ordre général des choses. Nos devanciers ont travaillé pour nous, nous travaillons pour nos successeurs, et quoique nous n'ayons pas fait plus dans cet échange et dans cette réciprocité, que n'ont fait d'autres sociétés formées dans ce pays pour l'avancement des sciences utiles et agréables, une circonstance pourtant nous autorise à réclamer plus que l'éloge d'avoir fait seulement notre devoir. Je parle de l'honneur qui revient à plusieurs d'avoir commencé les premiers, et à tous en général d'avoir soutenu nos expositions annuelles[2]. Ce projet, dans l'origine, n'a pu être conçu que par des artistes déjà honorés de la faveur publique ; d'autres auraient été moins en mesure d'exciter la curiosité. Ainsi, il a fallu que le désir qu'ils ont eu de produire au grand jour le mérite caché, leur fît braver le risque de se donner des rivaux. Ils sont rentrés de leur plein gré dans la lice, et une

1. Ses infirmités l'y obligeaient. Il avait perdu l'œil gauche, et la crainte que le droit ne vînt à lui manquer l'avait fait renoncer depuis l'année précédente à la pratique de son art.

2. Sur ces expositions, voy. p. 21.

seconde fois ont disputé la palme qu'ils avaient déjà remportée.

Si nous passons en revue les différentes classes de cette Académie, nous n'aurons pas moins lieu de nous féliciter d'avoir vu nos chaires occupées jusqu'ici par des maîtres du plus grand mérite, et qui en ont rempli les fonctions avec honneur. Je regarde cela comme d'une grande importance, il ne faut pas qu'aucune de ces chaires soit laissée vide un seul instant : négliger de les pourvoir de maîtres qualifiés, entraînerait la disparition de ces qualifications mêmes.

Je n'ai pas présumé de me placer moi-même au rang honorable des professeurs, quoique dans les discours que j'ai eu l'honneur de vous adresser de cette place, je ne puisse pas me considérer tout à fait comme un volontaire ; il est certain que quelque chose m'obligeait d'en prendre le soin. Puisque des prix devaient être accordés, il apparaissait non seulement comme convenable, mais presque comme indispensable, que le président prononçât quelques mots à la distribution de ces prix; et le président devait désirer pour sa propre réputation de ne pas se borner à de simples compliments. Ces compliments, pour être trop souvent répétés, seraient devenus insipides, et, pour être donnés à beaucoup, auraient fini par ne distinguer personne. J'ai donc pensé qu'en les faisant précéder de quelques considérations sur l'art, nous aurions l'avantage, en couronnant le mérite, de fournir des secours à son avancement.

Je sens parfaitement à quel point je suis resté au-dessous de l'expression de mes idées. Pour développer l'essence cachée et mettre au jour les principes intérieurs de notre art, il faut plus d'habitude d'écrire qu'on ne peut raisonnablement en attendre d'un homme occupé de la pratique du pinceau. C'est peut-être la raison qui fait que la poésie bénéficie d'une meilleure critique que sa sœur la peinture. Les poètes écrivent facilement en prose ; quand ils expliquent et développent les principes les plus raffinés de leur art, on peut dire qu'ils ne font qu'en pratiquer une branche inférieure. Toutefois il ne faut pas que cette difficulté empêche les artistes qui n'ont pas d'autres raisons pour les en détourner, de mettre leurs idées en

ordre le mieux qu'ils peuvent, et de communiquer au public les résultats de leur expérience. La connaissance qu'un artiste a de son sujet, fera mieux que racheter un défaut d'élégance dans sa manière de l'exposer, ou même un défaut de clarté, qui est encore plus nécessaire. Je suis persuadé qu'un court essai venant d'un peintre fera davantage pour l'avancement de la théorie de notre art qu'un millier de volumes comme on en voit paraître, dont le but semble être plutôt d'exposer les idées raffinées de l'auteur que d'apporter aucune instruction utile. Un artiste sait ce qu'il est et ce qu'il n'est pas du ressort de son art d'accomplir ; il n'y a pas à craindre qu'il assomme un pauvre jeune peintre de la beauté des passions mixtes [1], ou qu'il trouble son repos de l'union imaginaire de perfections incompatibles.

Cependant on ne peut pas dire que je me sois porté à cette tâche sans provisions d'aucune sorte. J'avais vu beaucoup, et j'avais beaucoup réfléchi sur ce que j'avais vu ; je n'étais pas sans quelque habitude d'observer, et j'inclinais naturellement à réduire tout ce que j'avais observé et tout ce que je sentais en moi en méthode et en système ; mais n'ayant jamais vu ce que je savais par moi-même mis en ordre sur le papier, je ne savais rien correctement. De mettre ces idées dans quelque façon d'ordre, ce n'était pas peu de chose pour mon inexpérience. La composition, le *ponere totum*, ne fût-ce que d'un seul discours, aussi bien que d'une seule règle [2], était la partie la plus difficile, comme elle l'est peut-être dans tout autre art, et qui demande le plus la main du maître.

Quant au style, quelque défaut qu'il eût, j'avais lieu d'espérer de l'indulgence ; mais pour les opinions, qui seraient énoncées sous la sanction de l'Académie, je pensais qu'on ne pouvait assez y songer : aussi ne me contentais-je pas d'examiner mes opinions, j'examinais aussi celles des autres. Je trouvai dans le cours de ces recherches plusieurs préceptes et règles établis dans notre art, qu'il ne me paraissait pas possible d'accorder les uns avec les autres ; cependant chacun de son côté semblait fondé à se

1. Voir p. 81, n. 1.

2. Les textes donnent *statue*. Jansen traduit : « règle », lisant sans doute *statute*, qui est certainement la bonne leçon.

réclamer de la nature et de la vérité ; et en effet, quoique apparemment inconciliables, ils méritent un crédit égal

Pour expliquer ces difficultés et pour concilier ces opinions contraires, il fallait distinguer, si je puis dire, la plus grande vérité de la moindre, l'idée plus large et plus libérale de la nature, de l'idée plus étroite et plus confinée, celle qui s'adresse à l'imagination de celle qui ne s'adresse qu'aux yeux. En conséquence de cette distinction, les branches différentes de notre art, auxquelles ces différentes vérités se rapportaient, se trouvaient présentées dans un si grand écart et prenaient une apparence si nouvelle, qu'on avait peine à croire qu'elles procédassent de la même source. Les différentes règles et règlements qui président sur chaque province de l'art, suivaient naturellement; tous les modes d'excellence, depuis le grand style des écoles de Rome et de Florence, jusqu'au rang inférieur de la nature morte, eurent son juste prix et leur importance. Chacun trouva sa place ; aucun ne fut rejeté. Cette division de l'art en classes aura j'espère pour résultat de supprimer dans une certaine mesure l'hésitation dont je suis sûr que tous les artistes ont été tourmentés une fois devant la variété des styles et la variété des perfections. Par là l'étudiant sera mis à même de juger ce qui appartient à sa recherche particulière.

En revoyant mes discours, j'ai eu la grande satisfaction de voir que nulle part je n'ai défendu des idées nouvelles et hasardées, ni soutenu des paradoxes, de quelque tentation que fût leur nouveauté, et quelque ingénieux qu'ils aient pu paraître. J'espère qu'on ne me reprochera pas non plus d'avoir recherché dans la déclamation cet ascendant sur l'esprit de la jeunesse qui n'est dû qu'au droit raisonnement, ni demandé à des périodes flatteuses le crédit que de bons préceptes méritent.

J'ai suivi une méthode simple et honnête. Je me suis contenté de présenter l'art tel qu'il paraît dans les exemples que fournit la pratique des maîtres. Cette approbation que le monde leur a unanimement accordée, j'ai cherché à la justifier par le genre de preuves qui convenait à ce genre de questions,

par l'analogie qu'il y a entre la peinture et les arts frères, et, en conséquence, par le rapport commun qu'ils ont tous avec la nature. Et quoique dans tout ceci il n'y ait pas de nouvelles découvertes, j'ose me flatter pourtant que sur les découvertes que d'autres ont faites par intuition seulement et par une rectitude naturelle de jugement, j'ai réussi à établir les règles et les principes de notre art, plus solidement et d'une manière plus durable qu'on ne l'avait fait jusqu'ici.

Sans vouloir que l'élève transporte son attention de la pratique de son art à la théorie spéculative, et devienne un connaisseur au lieu de demeurer un peintre, je dois remarquer qu'il y a un avantage pour lui à considérer une fois pour toutes sur quels fondements s'élève l'édifice de notre art. Des opinions incertaines, confuses ou erronées ne sont pas seulement préjudiciables dans leur influence immédiate; elles peuvent avoir de très sérieuses conséquences : affecter sa conduite générale et donner (pour m'exprimer ainsi) un caractère particulier à son goût et à ses efforts pendant tout le reste de sa vie.

Dans ma jeunesse, j'ai connu à Rome un élève de l'Académie de France qui me paraissait posséder toutes les qualités nécessaires pour faire un grand peintre, s'il avait permis à son goût, à ses sentiments et j'ose dire à ses préjugés, d'agir. Il voyait et sentait le mérite des grandes œuvres dont nous étions entourés, et cependant il se plaignait qu'on n'y trouvât pas cette nature qui est si admirable dans les écoles inférieures. Il supposait avec Félibien, De Piles et d'autres précepteurs de l'art, qu'une union de tous les différents mérites engendrerait la perfection. Il ne savait pas que l'idée étroite de la nature, dont il déplorait l'absence dans les productions de ces grands artistes, aurait détruit cette grandeur des idées générales qu'il admirait, et qui réellement était la cause de son admiration. Comme mes idées étaient alors encore incertaines et confuses, j'étais en danger de céder à cette espèce de raisonnement spécieux, quoique j'aie souvenir que quelque chose déjà m'avertissait de l'erreur de cette doctrine : à cause de cela je m'obstinais à refuser mon assentiment à ce que je n'étais pas en état de réfuter.

Justement le but de ces discours a été en grande partie de garder le jeune artiste de séduction à cet égard, d'empêcher qu'il ne suive ce qui à première vue peut lui paraître une lumière de raison, et qui est de fait une partie de cette lumière, mais qui n'est pas toute la raison.

J'ai saisi toutes les occasions de recommander une méthode d'étude rationnelle, comme un point de la plus grande importance. Le grand et j'ose dire le seul avantage d'une Académie, est de mettre et de tenir pendant quelque temps les élèves dans cette route, afin que les singularités ne bénéficient pas d'une trop grande attention et que les jeunes peintres ne soient pas dressés à croire que ce qui en règle générale est bon pour les autres, n'est pas bon pour eux.

J'ai fortement inculqué dans mes précédents discours, comme je fais dans ce dernier de tous, la sagesse et la nécessité qu'il y a à se munir des propres instruments de l'art, qui sont un premier dessein correct et un coloris vigoureux et mâle, avant que d'essayer autre chose. Mais par là je ne voudrais pas gêner ni décourager ceux qui cèdent à une forte inclination, comme il est arrivé à beaucoup d'entre nous. Quelque chose doit être concédé à ces grands et irrésistibles élans, et peut-être y a-t-il lieu de relâcher quelque étudiant que ce soit des méthodes générales, lorsqu'elles mettent à la torture son tour particulier d'esprit. Car il faut avouer qu'il n'est pas d'une importance absolue qu'ils se conforment à cette méthode de rechercher d'abord une justesse mécanique avant de s'abandonner aux élans poétiques, pourvu qu'ils mettent tous leurs soins à atteindre la plus haute perfection du style qu'ils ont choisi. Qu'à l'exemple du Parmesan donc, ils cherchent une manière grande et gracieuse avant d'avoir appris la correction, pourvu que comme lui ils sachent voir leurs défauts, et qu'ils travaillent à les corriger; qu'ils partent à leur gré du levant ou du couchant, pourvu qu'ils ne se relâchent d'aucun effort capable de les conduire au but. Le premier ouvrage public du Parmesan est le Saint Eustache[1] de l'église Saint-Pétrone à Bologne,

1. Probablement le Saint Roch, v. p. 318.

qu'il fit étant un tout jeune homme; et l'un de ses derniers est Moïse brisant les tables de la loi, à Parme[1]. Il y a certainement dans le premier quelque chose de grand dans les contours ou dans l'idée de la figure, où se connaît l'aurore du talent chez un jeune homme épris de Michel-Ange. Il cherche dans ce tableau à imiter son style, quoiqu'il ne fût pas encore capable de dessiner la figure avec la moindre correction. Mais quand dans un âge plus avancé ce même Parmesan peignit son Moïse, il avait si bien corrigé ses premiers défauts, qu'on ne sait ce que l'on doit y admirer le plus, de la correction du dessin, ou de la grandeur de la conception. Comme une preuve de sa grande perfection et de l'impression qu'elle laisse dans l'esprit des amateurs délicats, je remarquerai que notre grand poète lyrique, quand il conçut cette invention sublime du Barde Gallois[2] en courroux, avoua qu'après beaucoup d'années, c'est au souvenir de cette figure qu'il devait la chaleur de son imagination.

Maintenant, si on considère que Michel-Ange a été le grand modèle à qui le Parmesan a dû toute la grandeur qu'on trouve dans ses ouvrages, la source d'où ses contemporains et la génération suivante ont pris tout ce qu'ils ont eu de noble et de majestueux, qu'il a été l'astre brillant d'où la peinture a pris un nouveau lustre, qu'elle a reçu sous sa main une forme nouvelle et qu'elle est devenue un autre art, supérieur à ce qu'elle avait été, comment ne serais-je pas excusé de saisir, comme j'ai fait ailleurs, cette occasion de tourner votre attention sur cet illustre fondateur, et sur ce père de l'art moderne ? Non seulement il en est l'inventeur, mais par l'énergie ds son esprit, il a porté tout d'un coup la peinture au plus haut degré de la perfection.

La soudaine maturité à laquelle Michel-Ange porta l'art, et la faiblesse comparative de ceux qui vinrent ensuite et qui l'ont imité s'expliquerait sans doute assez bien, si nous avions le temps d'examiner, Pour le moment je me contenterai d'observer

1. A Sainte-Marie *della Steccata*.

2. Dépeint par Gray comme se vouant à la mort, lors de la conquête du pays de Galles par l'Angleterre, après des strophes d'imprécation qui font la matière du poème, Ode VI.

que les parties subordonnées de notre art, et peut être aussi des autres arts, se développent par une lente et progressive croissance, mais que celles qui dépendent d'une vigueur naturelle de l'imagination, éclatent d'ordinaire tout d'un coup dans la plénitude de leur beauté. De ceci Homère probablement, et plus certainement Shakespeare, sont des exemples remarquables. Michel-Ange a possédé la partie poétique de notre art au plus haut degré, et le même esprit audacieux qui lui fit explorer les régions inconnues de l'imagination, cet esprit, dis-je, charmé de la nouveauté et exalté par le succès de ses découvertes, ne pouvait manquer de l'aiguillonner et de le pousser dans la carrière au delà des limites que ses successeurs, dépourvus de tant d'énergie, n'ont pas la force de franchir.

S'il faut distinguer l'une de l'autre la correction du dessin et la partie de l'imagination, je dirai que l'une tient à la mécanique de l'art (laquelle peut former aussi de justes prétentions au génie), et l'autre à la partie poétique. Pour donner du cœur aux élèves dans un cours d'études solide, il ne sera peut-être pas mal à propos de remarquer que la sécurité dans le mécanique inspire la hardiesse dans le poétique. Le capitaine sûr de son navire quitte sans appréhension le rivage ; celui qui sait sa main capable d'exécuter tout ce que son esprit conçoit, se fait un jeu de donner des formes aux créations de sa fantaisie. Je ne veux pas dire que Michel-Ange n'a été si grand par le poétique que pour avoir connu le mécanique parfaitement : mais je suis sûr que son excellence en cela l'a fortifié et enhardi dans cet essor vers la poésie, et qu'elle a servi à lui donner confiance dans ses saillies les plus aventureuses. Michel-Ange possédait dans un degré égal ces deux qualités. Mais quant à la partie mécanique, il y a de grands exemples de perfection dans la sculpture des anciens, et particulièrement dans le beau fragment connu sous le nom de Torse de Michel-Ange; tandis qu'il n'y avait point de modèles de cette grandeur de caractère, d'air et d'attitude qu'il a jeté dans toutes ses figures, et qui s'accorde si parfaitement avec la grandeur de ses contours. Ainsi il faut avouer qu'elle procède tout entière de son imagination, la plus sublime que le monde ait vue.

Il est impossible de ne pas être étonné que les peintres qui ont précédé Michel-Ange, hommes d'ailleurs d'une habileté reconnue, n'aient pas songé à transporter chez eux un peu de cette grandeur de contour, qu'ils ne pouvaient manquer d'apercevoir et d'admirer dans les anciens sculpteurs, mais il semble qu'ils ont considéré la sculpture de la même manière que les dernières écoles ont regardé les inventions de Michel-Ange, c'est-à-dire comme quelque chose qu'il fallait admirer sans s'en servir : *quod super nos, nihil ad nos.* Les artistes de son temps et Raphaël lui-même, semblent avoir été satisfaits de la manière sèche du Pérugin, et si Michel-Ange n'avait pas paru, rien n'aurait empêché que l'art ne continuât dans le même style.

Outre Rome et Florence, où la grandeur de ce style a trouvé son premier théâtre, c'est à Bologne qu'on le reçut, dans l'Académie de Carraches, dont Pellegrin Tibaldi fut comme le premier fondateur. Ce peintre fut le premier qui y porta ce style, et l'on pourrait produire plusieurs exemples qui montrent en lui l'héritage du véritable et authentique esprit, du génie noble et élevé de Michel-Ange. Quoique nous ne puissions hasarder au sujet de Tibaldi les louanges que ses compatriotes lui ont données, et l'appeler avec les Carraches *nostro Michael-Angelo riformato*, cependant il a le droit d'être placé parmi les premiers et parmi les plus grands successeurs du maître. Il y a de lui plusieurs dessins et inventions dont Michel-Ange lui-même n'aurait pas à rougir et que, sans faire injure à ce dernier, on prend quelquefois pour son ouvrage. J'en citerai un exemple ici, qui se trouve dans un livre familier à tous les jeunes artistes, dans les statues anciennes de Bishop[1]. Cet auteur y a inséré une planche de Polyphème d'après un dessin de Tibaldi, au bas de laquelle il a mis le nom de Michel-Ange. Dans le même recueil il attribue au même une Sibylle de Raphaël. Il est vrai que l'une et l'autre pièce sont des imitations expresses de Michel-Ange, et qu'elles sont dignes d'être sorties de sa main; mais nous savons que le Polyphème

1. *Paradigmata Graphica.* L'auteur est Hollandais. L'édition anglaise, est de 1640-1686.

est peint dans l'Institut de Bologne par Tibaldi[1], et que l'autre est prise de la décoration de Notre-Dame-de-la-Paix[2] de Raphaël.

On avoue que les Carraches ont pris avec assez de succès la mécanique du maître ; mais cette partie divine qui s'adresse à l'imagination chez Michel-Ange et chez Tibaldi, est restée au-dessus de leur portée. Ils n'en ont pas moins formé une école fort recommandable, dont le style plus accessible se fait agréer d'un plus grand nombre ; et s'il fallait juger de l'excellence en ce genre par le nombre plutôt que par le poids et la qualité des suffrages, je ne crois pas qu'elle occupât dans l'art un moindre rang que Michel-Ange. On peut dire la même chose à peu près du Tintoret, de Paul Véronèse et de plusieurs autres peintres vénitiens. Ils ont certainement contribué beaucoup à la dignité de leur style, en ajoutant à l'enchantement de leur coloris quelque chose de la force de Michel-Ange ; en revanche on se demande jusqu'à quel point leur élégance décorative aurait pu, en s'y ajoutant, relever le grandiose de Michel-Ange. Aussi bien, s'il y a une manière de peindre qu'on puisse regarder comme rapprochée de son style, c'est bien celle de Titien. Le faire de celui-ci, sa manière de coucher les couleurs sur la toile, semble venir (autant que les deux choses peuvent se comparer) d'un même esprit également dédaigneux de toute critique vulgaire.

La force de Michel-Ange ainsi modifiée et rapprochée du goût général, me rappelle l'observation que j'entendis faire un jour à un grand critique, à qui on faisait remarquer que notre traduction d'Homère, quelque excellente qu'elle soit, ne porte pourtant pas le caractère et n'a pas le grand air de l'original. Il répliqua que, si Pope n'eût pas habillé la majesté nue d'Homère des grâces et de l'élégance de nos modes, malgré le tort qu'un tel habit fait à cette majesté, sa traduction aurait été reçue avec beaucoup moins de faveur, et qu'il aurait dû se contenter d'un nombre bien plus petit de lecteurs.

1. V. p. 324.
2. A Rome.

Plusieurs des peintres flamands qui étudiaient à Rome à la grande époque de notre art, comme Frank-Flore, Hemskerke [1], Michel Coxie, Jérôme Cock [2] et d'autres, retournèrent dans leur patrie avec autant de ce style qu'ils en pouvaient porter. Mais, comme une semence qui tombe dans une terre mal préparée, la manière de Michel-Ange ne prospéra que peu chez eux. Peut-être lui doit-on cependant la voie ouverte à ce libre, à ce large, à cet exubérant contour que Rubens introduisit ensuite, après l'avoir reçu par l'intermédiaire de Venise.

Cette grandeur de style a été répandue à des degrés divers par toute l'Europe. A quelques-uns elle vint d'avoir vécu à cette époque et d'avoir approché le maître, à d'autres elle fut transmise de seconde main ; et, comme elle fut adoptée partout, elle a changé tout le goût et le style du dessin ; si l'on peut dire qu'il y eût le moindre style avant elle. Ainsi notre art tient de Michel-Ange un rang auquel il n'aurait jamais osé aspirer, si cet artiste n'avait pas découvert au monde des ressources cachées avant lui. Sans son secours, jamais on ne nous aurait fait croire que la peinture fût capable d'égaler dans la représentation les héros et les événements de l'Iliade.

Je demande à tout homme en état d'apprécier de pareils ouvrages, s'il peut regarder avec indifférence l'Être Souverain personnifié à la voûte de la chapelle Sixtine, ou les Sibylles autour de cette chapelle, auxquelles il faut joindre la statue de Moïse [3] ; je lui demande si ces ouvrages ne réveillent pas les mêmes sensations que celles qu'on se rappelle d'avoir ressenties aux passages les plus sublimes d'Homère. Je cite ces figures en particulier, comme venant davantage en comparaison avec le Jupiter, les demi-dieux, les héros d'Homère : car ces Sibylles et ces Prophètes sont une manière d'êtres intermédiaires entre les hommes et les anges. Certainement on pourrait trouver dans

1. Florissant à Harlem, mort en 1574. Un de ses tableaux du musée de Vienne a été attribué à Michel-Ange.

2. Mort en 1570, plus important comme marchand d'estampes à Anvers que comme peintre et même comme graveur.

3. A Saint-Pierre-es-Liens à Rome.

les ouvrages des autres peintres des exemples capables de soutenir la comparaison avec ceux-ci, tels que l'Isaïe [1] et la Vision d'Ézéchiel[2] de Raphaël, le Saint Marc du Frère Barthélemy[3] et plusieurs autres ; mais aussi ces exemples sont-ils si ressemblants à la manière de penser de Michel-Ange, qu'on est obligé de les regarder comme des rayons dont la direction même marque le centre dont ils émanent.

Le sublime, en peinture comme dans la poésie, s'empare à tel point de notre esprit qu'il n'y laisse pas de place à la petite critique. En présence de ces grandes idées, exprimées avec cette grandeur, les petites élégances de l'art perdent tout leur prix, et paraissent pendant un instant indignes de notre attention. De plus hautes qualités ont le même sort. Le jugement solide, la pureté de goût qui caractérisent Raphaël, la grâce exquise du Corrège et du Parmesan, tout disparaît devant ce prestige.

Oui sans doute, il y a du caprice dans l'invention de Michel-Ange, cela ne peut être contesté. On ne peut en conseiller l'étude sans précaution ; car quoique ses inventions paraissent fort bonnes chez lui, elles sont de celles qu'on ne peut imiter sans danger et quelquefois sans ridicule. « Dans ce cercle que personne ne s'aventure que lui. » A mes yeux, j'avoue que ce caprice ne diminue nullement l'estime de son génie, quoiqu'il aille parfois à l'extrême. Quelque jugement qu'on fasse de ces écarts, on ne doit pas oublier que ces défauts sont d'une sorte, si l'on veut les nommer ainsi, qu'un petit esprit n'aura jamais, qu'ils ont coulé de la même source qui a produit ses plus grandes beautés ; que nul que lui par conséquent n'était capable de les commettre. C'étaient les puissantes impulsions d'un esprit impatient de toute espèce de contrainte, trop haut pour recevoir les leçons d'une froide critique.

Beaucoup sont sensibles à ses audacieux écarts, qui ne peuvent rien apercevoir de plus. Un jeune artiste trouve les œuvres de Michel-Ange si différentes des ouvrages de son maître, ou de

1. A Saint-Augustin, à Rome.
2. Au Palais Pitti, à Florence.
3. Au même lieu.

ceux dont il est entouré, qu'on peut aisément lui persuader de négliger l'étude de ce style. Il lui paraît sauvage, mystérieux, au-dessus de sa portée, il ne sent en conséquence aucune disposition à l'admirer ; et quelle raison imaginer pour lui de cette absence d'admiration, sinon que ce style en est indigne ? Il est donc nécessaire de préparer les élèves à la déception qui les attend ici au commencement de leurs études ; il faut les avertir qu'il y a des perfections pour lesquelles, au premier moment, ils ne sentiront point d'attrait.

Rappelons-nous que ce grand style lui-même est au plus haut point l'effet de l'artifice, et qu'il exige dans le spectateur une culture artificielle aussi. Rien n'est si absurde que de supposer le goût de ce style inné chez nous, quoiqu'il soit vrai que nous en avons le germe ; germe qui, par la chaleur et l'heureuse influence de ce génie de Michel-Ange, peut croître et fructifier en nous.

Un défunt philosophe et critique[1] a observé en parlant du goût, que « nous ne devons nullement nous attendre que les belles choses descendront vers nous : il faut, s'il est possible, que notre goût monte vers elles ». Le même savant écrivain nous recommande « d'aller jusqu'à feindre le goût en attendant que le goût nous vienne, et que nous sentions comme une réalité ce que nous avons commencé par une feinte ». S'il y a dans notre art, comme je crois qu'il y a dans la musique, un certain règlement, une convention qu'il faut que le critique connaisse avant de juger de ses productions, la comparaison avec cet art expliquera ce que j'ai dit sur ces points-là, et montrera qu'il est probable, on peut même dire certain, que l'homme ne possède point en naissant le goût de ces arts dans leur degré le plus raffiné. Ainsi, comme il ne peut les connaître, il est impossible qu'il en ressente les effets. Ce grand style de Michel-Ange est aussi éloigné de la simple représentation des communs objets de la nature, que la plus savante musique italienne l'est des notes sans art que la nature fournit, quoique l'une et l'autre y aient leur origine. Mais faute d'une

1. Jean Harris, dans son Traité sur l'Art.

convention tacite, soyons certains que le plus haut degré de perfection dans ces deux arts ne sera pas goûté sans le secours d'une longue et active attention.

Quand nous cherchons à comprendre ce grand art, il faut convenir que nous travaillons dans des conditions plus difficiles que ceux qui ont vécu au temps de sa découverte, et dont l'esprit depuis l'enfance était habitué à ce style, qui en apprirent la langue comme leur langue maternelle. Ils n'avaient pas de style mesquin à désapprendre ; ils n'avaient pas besoin que des exhortations les préparassent à l'admettre, ni qu'une analyse des principes leur en prouvât la vérité. Il nous faut aujourd'hui recourir à des espèces de grammaires et de dictionnaires, pareils aux moyens dont on se sert pour rapprendre une langue morte. Eux l'apprenaient par routine, et peut-être mieux ainsi qu'il ne se peut par préceptes.

Le style de Michel-Ange, que j'ai comparé à un langage et qu'il doit être permis, parlant poétiquement, d'appeler le langage des dieux, a cessé de vivre parmi nous comme il faisait au XV^e^ siècle ; mais avec de la diligence nous pouvons suppléer dans une certaine mesure à l'inconvénient de n'avoir pas ses chefs-d'œuvre continuellement devant les yeux. Nous aurons recours à des plâtres de ses pièces achevées et de ses esquisses en sculpture, à ses dessins ou à des copies de ses dessins, à des estampes, qui, quoique mal gravées, n'en sont pas moins capables d'aider à la formation de ce style et à la fixation de ce goût dans notre esprit. L'Académie possède quelques pièces de ce genre ; et je voudrais qu'il y en eût davantage, afin que, dès les premiers pas qu'ils font dans la carrière, les jeunes élèves pussent se pénétrer de ce goût ; tandis que d'autres, assurés déjà dans la commune pratique de l'art, recevraient eux aussi quelque chose de cette grandeur.

Je vais faire maintenant des remarques sur la manière dont j'estime qu'il faut se porter à cette étude. Je vous demanderais de moins recourir aux canaux dérivés de la source qu'à la source même ; encore qu'il ne faille pas négliger les copies, à cause des indications qu'elles donnent sur la manière dont

vous pouvez copier vous-même, et des exemples d'adaptation qu'elles offrent de la manière de Michel-Ange.

Pour recouvrer ce goût perdu, j'engage les jeunes artistes à étudier ses œuvres comme lui-même avait étudié les ouvrages des anciens sculpteurs. Il commença étant enfant une copie d'une tête de Satyre mutilée[1], et rétablit dans sa copie ce qui manquait dans l'original. De la même manière, le premier exercice que je conseillerais à celui qui s'applique à l'invention, serait de prendre, s'il était possible, toutes les figures de Michel-Ange. Quand les figures ainsi empruntées ne se prêteraient pas à son sujet et qu'il serait obligé d'y faire quelque changement, la figure qu'il altérerait ainsi serait nécessairement dans le même style que le reste, et son goût se formerait ainsi, nourri pour ainsi dire sur les genoux du génie. Un seul essai pratique de cette sorte fera mieux comprendre ce que c'est que le grand style que mille raisonnements théoriques, et l'on se procurera par là l'avantage qui dans les derniers temps a manqué aux jeunes peintres : celui d'avoir pour maître le plus grand des artistes.

Le second exercice serait de changer le sujet des figures sans en changer l'attitude, comme le Tintoret a fait du Samson de Michel-Ange. A la place de la figure que combat Samson[2], il a mis sous lui un aigle, et au lieu de la mâchoire d'âne, il lui a mis en main la foudre et les éclairs, de sorte qu'il en a fait un Jupiter. Le Titien a employé de même la figure du Père Éternel séparant la lumière des ténèbres qui est à la voûte de la chapelle Sixtine ; il l'a placé dans la fameuse bataille de Cadore tant célébrée par Vasari[3] ; et quelque extraordinaire que cela paraisse, cette figure représente ici un général qui tombe de son cheval. Un bon juge qui regardera ce tableau, verra tout de suite que l'attitude de cette figure est dans un plus grand style que le reste de la composition. Ces deux exemples pourront suffire, quoiqu'on pût en signaler bien

1. Vasari, éd. Milanesi, t. VII, p. 142.

2. Peut-être le Samson de Bandinelli, cité, comme on peut croire, sur la foi d'anciennes estampes, qui l'attribuent à Michel-Ange.

3. Elle est aux Offices de Florence, n° 609 du catalogue.

d'autres chez ces deux maîtres, ainsi que chez beaucoup d'autres artistes.

Quand l'élève se sera accoutumé à cette grande conception de l'art, quand le goût de ce style sera établi chez lui et fera une part de lui-même, que son esprit en sera pénétré, il aura acquis en même temps le talent de tirer de la nature tout ce qu'elle contient de grand, et qui correspond à ce goût ; tout ce qu'il y a de commun et d'insipide sera naturellement négligé. C'est alors qu'il pourra produire de lui-même des ouvrages propres à enrichir notre commun trésor d'invention.

Je suis assuré d'avoir raison, et de vous donner en cela le meilleurs des conseils ; cependant je n'ignore pas à quelles moqueries je m'expose chez ceux qui s'imaginent que l'art est une affaire d'inspiration. Mais je serais fâché de paraître, ne fût-ce qu'à mes yeux, manquer de ce courage que je recommande à d'autres égards. Peut-être n'en faut-il pas moins au précepteur qu'au disciple : l'un et l'autre doivent s'armer de la même hardiesse et braver d'aveugles critiques.

Il faut bien avouer que l'art n'a cessé de décliner depuis le siècle de Michel-Ange jusqu'à nos jours ; et il est raisonnable d'attribuer ce déclin aux mêmes causes auxquelles les anciens critiques et philosophes ont imputé la corruption de l'éloquence. Les mêmes causes ne sauraient manquer de produire les mêmes effets dans tous les temps. L'indoleuce, qui nous détourne de prendre les mêmes peines que nos grands prédécesseurs, qui fait souhaiter des chemins plus courts : telles sont les raisons générales. Les paroles de Pétrone sont remarquables. Après avoir opposé la beauté chaste et pure de l'éloquence des anciens temps, à la contention et à l'enflure du sien, cet auteur ajoute : « La peinture aussi n'a pas eu un sort plus heureux, depuis que les Égyptiens ont imaginé de suffire à la grandeur de l'art par des leçons abrégées. »

Par abrégé, je pense qu'il a en vue une manière de peindre pareille à celle qui a infecté le style des derniers peintres d'italie et de France ; lieu commun répété sans pensée, sans application, en vertu d'une recette ; en opposition avec un style dont

le goût même pour être senti exige l'effort et l'attention, et qu'on ne pratique qu'au prix de beaucoup de peines.

J'ai cherché à rendre les artistes ambitieux de parcourir ce noble sentier de gloire, je leur ai indiqué autant que je l'ai pu les traces qui y conduisent, et en même temps je leur ai dit de quel prix il en fallait payer l'accès. Un vieux proverbe dit que le travail est le prix que les dieux ont mis à toutes choses précieuses.

Le grand artiste qui vient de faire le sujet de ce discours, fut distingué depuis son enfance par une diligence infatigable, il s'y entretint toute sa vie, jusqu'à ce que la vieillesse y eut mis fin. Le plus pauvre des hommes, disait-il, n'avait pas plus travaillé par besoin, qu'il ne faisait lui-même par choix. Et de fait, il n'y a pas de circonstance dans sa vie qui permette de penser qu'il ait cru à d'autres moyens que le travail ; cependant de tous les artistes du monde il n'y en a pas eu qui plus que lui ait eu des raisons de croire à la réussite du génie naturel. Je suis persuadé qu'il aurait aimé qu'on dît de lui ce que lui-même disait de Raphaël : « Qu'il ne tenait pas son art de la nature, mais d'une longue étude. » Il avait conscience que la grande excellence à laquelle il avait atteint, avait été gagnée à force de travail, et il ne voulait pas qu'on crût qu'aucune habileté supérieure, eût-elle l'air le moins acquis du monde, eût été le fruit de moins de peine qu'elle n'avait été chez lui-même. Voilà je crois le sens de son observation. On ne peut supposer qu'il l'ait faite dans l'intention de décrier Raphaël, dont il parlait toujours, dit Condivi, avec le plus grand respect. Quoiqu'ils fussent rivaux, un pareil manque d'égards ne pouvait exister entre eux, et de son côté Raphaël entretenait à l'endroit de Michel-Ange une véritable vénération, comme il paraît par le propos qu'on rapporte de lui : « qu'il se félicitait et rendait grâce à Dieu de l'avoir fait naître dans le même temps que ce peintre. »

Si la grande estime et la vénération dans laquelle on a tenu Michel-Ange dans tous les temps et chez tous les peuples devait être mise au compte du préjugé, encore faudrait-il supposer des causes à un pareil préjugé, et la constance de

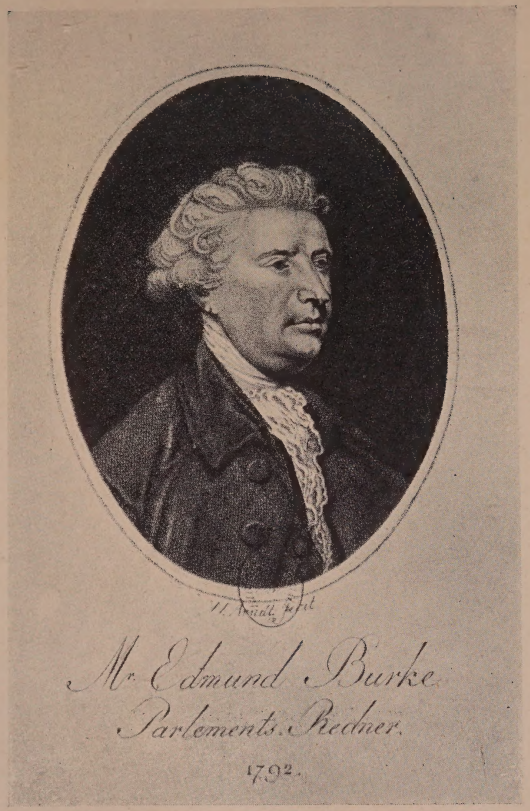
ces causes même mériterait notre admiration. Mais de quelque fond que cette estime procède, et de quelque nom qu'on l'appelle, j'espère qu'on ne prendra pas pour de la présomption l'empressement que je mets à me placer dans le train, non de ses imitateurs, mais de ceux qui l'admirent. La route que j'ai suivie moi-même est différente : mes talents et le goût de mon temps m'engageaient dans d'autres chemins. Cependant, quelque peu armé que je me sente pour cette entreprise, si j'avais à recommencer ma carrière, c'est sur les traces de ce grand maître que je voudrais marcher ; et de toucher seulement le bord de son vêtement, de gagner la plus légère de ses perfections, me serait une gloire suffisante pour payer toutes les ambitions.

La seule pensée que je suis capable des sentiments qu'il se proposait d'inspirer est pour moi le plus grand des réconforts. Je songe non sans orgueil que les discours que je prononce porteront témoignage de mon admiration pour cet homme vraiment divin, et mon plus cher désir est que les dernières paroles que j'aurai fait entendre dans cette Académie et à cette place, soient son nom, le nom de Michel-Ange.

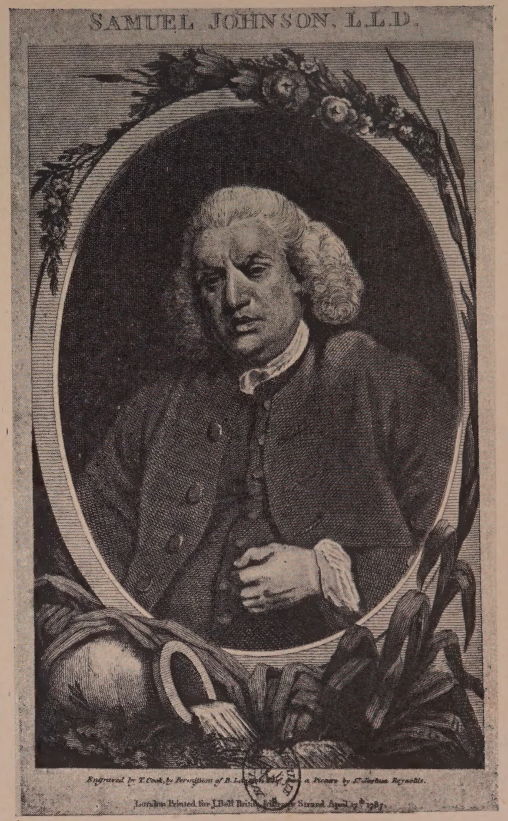
FIN DES DISCOURS

LETTRES AU FLANEUR

29 septembre, 20 octobre, 10 novembre 1759



Burke par Reynolds.
Gravure d'Arnelt.



Johnson par Reynolds.
Gravure de T. Cook.

PREMIÈRE LETTRE

Monsieur,

J'ai pris beaucoup de plaisir à votre satire de ces critiques superficiels, dont le jugement, quoique juste dans sa sphère, ne s'élève cependant qu'à des beautés inférieures, et qui, incapables de saisir l'ensemble, décident sur le vu d'une partie, du mérite des grands ouvrages. Mais il y a une espèce de critiques encore pire, l'espèce de ceux qui jugent sur des règles étroites et trop souvent fausses, lesquelles, encore même qu'elles fussent vraies et fondées en nature, sont incapables de servir longtemps dans une appréciation des beautés sublimes de génie. Car toute partie d'un art qu'on peut exécuter ou critiquer d'après des règles, n'est plus le fruit du génie, puisque le génie suppose des perfections hors de la portée des règles. Quant à moi, je ne prétends être autre chose qu'un flâneur, et j'aime à donner mon avis d'après mes impressions toutes simples, sans tant d'efforts de réflexion. Je suis persuadé qu'un homme chez qui ces perceptions manquent de rectitude, fera de vains efforts pour y suppléer par des règles. Celles-ci pourront bien le mettre à même de raisonner plus savamment, mais non de distinguer avec plus de justesse. Une autre raison qui fait que je n'ai plus de goût pour l'étude de la critique, c'est que les critiques, autant que jai pu remarquer, se privent du plaisir de goûter les belles choses, en faisant profession de les aimer. Car, comme ils sont toujours occupés de ces règles, un tel besoin de critiquer les possède, qu'au lieu de remettre les rênes de leur imagination entre les mains de leur auteur, leur esprit examine sans cesse s'il a bien observé ces règles.

Au moins conseillerai-je à ceux qui sont résolus d'être critiques en dépit de la nature et qui n'ont pas une grande disposition pour la lecture et pour l'étude, de choisir la profession de *connaisseur*. Elle s'acquiert à bien meilleur marché que celle de critique en poésie. En retenant les noms de quelques peintres et le genre qu'ils ont exercé, avec un petit nombre de règles d'Académie, qu'ils ramasseront chez les artistes, ils auront bientôt avancé leur réputation de connaisseurs.

Un homme de cette sorte se trouvait avec moi quand j'allai voir la semaine dernière les Cartons de Hamptoncourt[1]. Il venait de faire le voyage d'Italie ; il s'y connaissait donc, et n'avait la bouche pleine que de la grâce de Raphaël, de la pureté du Dominiquin, de la science du Poussin, de la vaguesse du Guide, de la grandeur de goût des Carraches, de la sublimité et du grand contour de Michel-Ange, et de tout le bagage de la critique, dont il composait ces discours volubiles habituels aux gens qui ne pensent point.

En passant par les chambres pour nous rendre à la galerie, je lui fis remarquer un portrait de Charles Ier [2] par Vandyck, comme une parfaite représentation du caractère autant que de la figure de ce prince. Il convint qu'il était très beau, mais ajouta qu'il y manquait de l'esprit et du contraste[3], et qu'il n'avait pas le contour en flamme[4], sans lequel il tenait pour impossible qu'une figure eût de la grâce. Quand nous entrâmes dans la galerie, je crus m'apercevoir qu'il était occupé à se rappeler les règles d'après lesquelles il allait critiquer Raphaël. Je passerai ses observations sur la petitesse des barques qui portent les Apôtres[5], et d'autres critiques de cette espèce ; enfin, nous arrivâmes à la prédication de saint Paul. « Ce carton, dit-il, est regardé comme le plus beau de

1. Voy. p. 62, note.

2. Tous les portraits de Vandyck ont été portés à Windsor.

3. Voy. p. 157, l'explication de ce terme.

4. C'est-à-dire où une saillie dans un contour correspond à une rentrée dans le contour opposé et réciproquement.

5. Dans le carton de la Pêche Miraculeuse.

tous. Quelle noblesse, quelle majesté dans la figure de saint Paul ! Et cependant quelle noblesse Raphaël n'y aurait-il pas ajouté encore, si le principe du contraste avait été connu de son temps, mais par dessus tout celui de la flamme, qui constitue la grâce et la beauté ! Vous ne verriez pas alors une figure debout qui porte également sur les deux jambes, ni deux mains étendues dans la même direction, ni ces draperies où il n'y a pas la moindre apparence d'arrangement. Le carton suivant représente la Vocation de saint Pierre. Ici, dit notre critique, il y a douze figures droites : quel dommage que Raphaël n'ait pas connu le principe de la pyramide ! Il se serait arrangé pour que les figures du milieu foulassent un sol plus élevé, ou que celles des extrémités apparussent baissées ou couchées : ce qui n'aurait pas seulement donné au groupe la forme de la pyramide, mais encore l'avantage d'un contraste entre les figures baissées et les droites. Et véritablement, a-t-il ajouté, j'ai souvent déploré qu'un aussi grand génie que Raphaël n'ait pas vécu dans notre siècle de lumières, depuis que l'art est réduit en principes, et qu'il n'ait pas été élevé dans une de nos Académies. Quels chefs-d'œuvre il est à supposer que son divin pinceau eût produit ! »

Je ne vous ennuierai pas plus longtemps des observations de mon ami, que vous êtes maintenant je pense en mesure de continuer. Il est curieux de voir ainsi des gens afficher une grande admiration pour une réputation établie, et en même temps former des objections contre les qualités mêmes qui leur valent cette réputation.

Les critiques ne cessent de se plaindre que Raphaël n'ait pas eu le coloris et l'harmonie de Rubens, ou le clair-obscur de Rembrandt, sans considérer combien l'harmonie brillante du premier ou l'affectation du second ôteraient de la majesté à Raphaël. Il est certain que Rubens a une grande harmonie, et que Rembrandt entend le clair-obscur ; mais ce qui fait une beauté dans un genre inférieur, serait à bon droit blâmé dans un genre supérieur : de même que le tour vif et léger qui fait l'agrément de l'épigramme, serait mal placé dans un poème épique.

Pour conclure, je ne voudrais pas qu'on croie que je représente les règles comme inutiles ; je ne m'élève que contre une servile attention à les suivre dans leur lettre étroite, qui souvent s'oppose à de plus hautes perfections, et qui se perd dans l'éclat d'un vaste génie.

Je ne sais si vous trouverez que la peinture est un sujet d'intérêt général. Il se pourrait qu'en insérant cette lettre, vous encouriez le blâme que mériterait un homme qui, chargé de haranguer un auditoire, lui tournerait le dos pour ne s'entretenir qu'avec une seule personne.

DEUXIÈME LETTRE

Monsieur,

L'accueil que vous avez fait à ma première lettre sur la peinture, m'encourage à vous proposer quelques idées nouvelles sur le même sujet.

Parmi les peintres et les critiques d'art, il y a une maxime générale qu'ils répètent sans cesse. Imiter la nature est leur règle invariable ; mais je n'en connais pas un seul qui ait expliqué de quelle manière il fallait entendre cette règle ; ce qui fait que chacun la prend dans le sens le plus ordinaire. On croit que les objets sont représentés naturellement, quand ils se présentent avec un relief qui les fait paraître réels. Peut-être on trouvera singulier d'entendre disputer sur le sens de cette règle ; cependant il faut considérer que si le mérite de la peinture ne consistait que dans cette espèce d'imitation, la peinture déchoirait de son rang et ne serait plus considérée comme un art libéral, frère de la poésie : cette imitation étant purement mécanique, telle que l'esprit le plus pesant serait toujours sûr d'y réussir le mieux ; car justement le peintre de génie ne saurait s'abaisser à des besognes grossières, auxquelles l'esprit n'a point de part. Et quel droit la peinture a-t-elle de se dire parente de la poésie, si ce n'est par son pouvoir sur l'imagination ? C'est à former ce pouvoir que le peintre s'applique,

c'est dans ce sens qu'il étudie la nature, et souvent il atteint son but en cessant d'être naturel, dans le sens limité de ce mot.

Le grand style de la peinture exige qu'on évite cette minutieuse attention ; il faut qu'il s'en sépare avec autant de soin que le style poétique se sépare de l'histoire. Les ornements de la poésie détruisent cet air de vérité et de simplicité qui doit caractériser l'histoire ; mais l'essence de la poésie consiste à s'écarter de la simple narration et à s'approprier les ornements capables de plaire à l'imagination. Vouloir joindre les beautés des deux styles, mêler l'école Hollandaise avec l'école Italienne, c'est marier des choses contraires, qui ne peuvent subsister ensemble, et qui détruisent réciproquement leurs effets. Les Italiens ne s'attachent qu'aux grandes idées générales et invariables, qui tiennent à la nature dans le sens universel ; les Hollandais au contraire s'arrêtent à la vérité littérale et à l'exactitude minutieuse du détail, à la nature, si l'on peut dire, modifiée par des accidents. L'attention qu'on donne à ces petits détails, est la vraie cause de ce naturel d'imitation qu'on admire dans les tableaux hollandais ; laquelle, si l'on admet que ce soit une beauté, est une beauté d'ordre inférieur, qui doit céder le pas à une beauté plus haute, étant donné qu'on ne peut obtenir l'une sans sacrifier l'autre.

Si l'on me demandait ce que je pense que les ouvrages de Michel-Ange auraient gagné à ce qu'on y eût ajouté le prestige des parties mécaniques de l'art, je répondrais sans hésiter que ces chefs-d'œuvre perdraient par là une grande partie de l'effet qu'ils ont sur les esprits capables de les comprendre. On peut dire que ses productions sont tout génie, toute âme : pourquoi donc voudrait-on les charger d'une matière épaisse qui ne pourrait que détruire son dessein en retardant le mouvement de l'imagination ?

Si l'on prétend que cette idée n'est qu'un effet de l'enthousiasme, je répondrai que ceux qui la critiquent ne sont pas familiarisés avec les ouvrages des grands maîtres. Il est très difficile de dire exactement le degré d'enthousiasme admis par la peinture et par la poésie. Il peut arriver qu'on donne trop

de latitude, comme aussi trop de contrainte, à l'imagination. Si de la première manière on produit des monstres incohérents, de l'autre on tombe dans ce qui ne vaut pas mieux, dans une froide insipidité. Une connaissance intime des passions et le bon sens, non pas proprement le sens commun, doivent en définitive en marquer les limites. On a pensé, et avec raison je crois, que Michel-Ange a quelquefois outrepassé ces limites ; je me rappelle même avoir vu de ses figures dont il était difficile de dire si elles étaient sublimes au dernier degré, ou extrêmement ridicules. De tels défauts peuvent être regardés comme l'ébullition du génie ; mais du moins Michel-Ange eut ce mérite de n'être jamais insipide ; et, quelque impression qu'il produise, ce ne sera jamais l'indifférence.

Ce que j'ai voulu considérer, c'est le style le plus sublime et particulièrement celui de Michel-Ange, l'Homère de la peinture. Mais il existe d'autres genres, susceptibles de cette imitation exacte de la nature, qui fait le principal mérite du genre le moins élevé. Ce qui est sûr, c'est qu'en peinture comme en poésie, le plus grand style tient le moins de la nature commune.

On peut recommander sans crainte un peu plus d'enthousiasme aux peintres modernes, et le trop en cela n'est certainement pas le défaut du temps où nous vivons. Les peintres d'Italie semblent avoir déchu continuellement à cet égard, depuis le temps de Michel-Ange jusqu'à celui de Carle Maratte, et depuis ce dernier jusqu'à cette profondeur d'insipidité où nous sommes enfoncés maintenant : de sorte qu'il n'y a pas besoin de remarquer que, quand j'oppose les peintres de l'Italie aux Hollandais, ce n'est pas des modernes que je parle, mais des chefs des anciennes écoles de Rome et de Bologne. Je n'entends pas non plus par peintres italiens ceux de l'école de Venise, qu'on peut regarder comme les Flamands de l'Italie. Il ne me reste plus qu'un mot à dire aux peintres : savoir qu'à quelque excellence qu'ils atteignent par un naturel d'imitation, il ne faut pas qu'ils s'imaginent avoir atteint par là le vrai sommet de l'art. Aux connaisseurs d'autre part je conseille que, parce qu'ils auront vu un chat ou un violon peint avec

assez de naturel pour qu'on croie, comme on dit, qu'on va le prendre, ils ne se hâtent pas pour cela de comparer le peintre à Raphaël ou à Michel-Ange.

TROISIÈME LETTRE

Monsieur,

En parlant dans ma dernière lettre de la pratique différente des peintres italiens et des peintres hollandais, j'ai observé que le peintre italien ne s'attache qu'aux grandes idées générales et invariables de la nature.

Le désir de débrouiller la cause de cette conduite des peintres italiens, m'inspire à nouveau cette lettre-ci. Si on peut prouver que par ce choix ils ont rassemblé les plus belles parties de la nature, cela fera voir combien leurs principes sont fondés sur la raison, et nous découvrira en même temps l'origine de nos idées de la beauté.

Je pense qu'on m'accordera sans peine que personne ne peut juger si un animal est beau dans son espèce ou s'il est difforme, quand il n'a vu que lui de cette espèce. On en peut dire autant de la figure humaine, de sorte que si un aveuglené à qui on donnerait la vue, venait à apercevoir la plus belle femme possible, il se trouverait embarrassé de décider si elle est belle ou non. Supposé même qu'on lui en montrât deux, l'une fort belle et l'autre d'une parfaite laideur, il ne serait pas moins embarrassé de donner à l'une des deux la préférence, supposé qu'il n'ait vu que ces deux-là. Donc il faut avoir vu plusieurs individus d'une même espèce, pour prononcer sur leur beauté.

Si l'on demande comment plus d'habileté s'acquiert par l'observation d'un grand nombre, je réponds que, parce qu'on en a vu plusieurs, la faculté se forme, même sans y prendre garde, de distinguer les taches accidentelles, les altérations toujours diverses que la nature offre à la surface, des formes qui se présentent plus fréquemment et auxquelles la nature paraît tendre.

C'est ainsi qu'entre les brins d'herbe et entre les feuilles d'un même arbre, quoiqu'on n'en puisse trouver deux tout à fait semblables, la forme générale est invariable. Avant d'en prendre une pour modèle, le naturaliste n'a pas manqué d'en examiner plusieurs autres; car s'il avait pris la première qui se fût présentée, il se pourrait que par accident ou autrement elle eût eu une forme à peine capable de faire reconnaître son espèce. Comme le peintre donc il préfère la plus belle, c'est-à-dire celle qui présente le mieux la forme générale de la nature.

On peut dire que toutes les espèces d'animaux, toutes les espèces de végétaux, ont une forme fixe et déterminée à laquelle la nature incline toujours, comme différents rayons inclinent au centre ou comme les différentes vibrations d'un pendule ont lieu autour du même point central. Comme les rayons passent tous par le centre, quoique chacun passe par quelque autre point, de même il arrive que la nature produit la beauté parfaite plus souvent que la difformité : je ne dis pas plus souvent que la difformité en général, mais que telle espèce particulière de difformité. Prenons pour exemple une partie du visage : le nez. Il est considéré comme beau quand son arête suit une ligne droite : voilà donc la forme centrale, qu'on rencontre plus souvent que la forme convexe, concave, ou telle autre forme irrégulière qu'on proposera. Étant donc plus accoutumés à la beauté qu'à la difformité, nous pouvons en conclure que c'est pour cette raison que nous l'approuvons et l'admirons, comme nous admirons et approuvons les modes et les costumes par la seule raison que nous y sommes habitués; de sorte que, quoiqu'on ne puisse pas dire que l'habitude ou la coutume est cause de la beauté, elle est pourtant la cause pourquoi nous l'aimons; et je suis persuadé que, si nous étions accoutumés à la difformité plutôt qu'à la beauté, la difformité n'emporterait plus l'idée qui y est maintenant attachée, mais assumerait l'idée de la beauté, de même que si le monde s'accordait que *oui* et *non* changeassent de sens, *oui* servirait à nier, et non à consentir.

Celui qui voudrait pousser plus loin cet argument et qui pré-

tendrait fixer un critérium de la beauté indépendant dans les différentes espèces, ou démontrer qu'une espèce est plus belle qu'une autre, aurait pour premier devoir de prouver qu'une espèce est réellement plus belle qu'une autre. Que nous préférions l'une à l'autre, et avec raison, je l'accorde ; mais il ne s'ensuit pas de là que nous en regardions la forme comme plus belle ; car il n'y a pas ici de type de forme qui puisse servir à déterminer notre jugement. Celui qui dit qu'un cygne est plus beau qu'une colombe, ne donne guère à entendre autre chose, sinon qu'il a plus de plaisir à voir le premier que le second ; soit à cause de ses mouvements plus majestueux, soit parce que c'est un animal plus rare ; et celui qui préfère la colombe y est porté peut-être par l'idée d'innocence qu'il associe à celle de cet oiseau. Mais si l'on prétend fonder la préférence qu'on donne à l'un ou à l'autre oiseau sur une dégradation de la masse, sur l'ondulation d'une courbe, sur la direction d'une ligne, ou sur tel autre jeu de l'imagination qu'on prendra pour type des formes, on ne manquera pas de tomber dans mille contradictions, et l'on s'apercevra à la fin que la grande mère Nature se refuse de pareilles règles. Entre les différentes raisons qui nous font préférer une partie de ces ouvrages à une autre, la plus générale je crois est la coutume et l'habitude. Dans un certain sens l'habitude rend le blanc noir, et le noir blanc. C'est l'habitude qui fait que nous préférons la couleur des Européens à celle des nègres ; tandis que ces derniers préfèrent leur teint au nôtre. Je suppose que personne ne doutera que, si un de leurs peintres devait peindre la déesse de la beauté, il la représenterait noire, avec des lèvres épaisses, un nez épaté et de la laine pour cheveux ; et je pense même qu'il pècherait contre la nature s'il faisait autrement ; car à quel titre contestera-t-on la justesse de son idée ? Nous disons il est vrai que les formes et la couleur d'un Européen doivent être préférées à celles d'un Ethiopien ; mais je ne vois pas qu'on puisse en alléguer de raison, sinon que nous y sommes plus accoutumés. Il est absurde de dire que la beauté possède un pouvoir d'attrait qui saisit l'esprit d'amour et d'admiration, puisque cet argument conclut aussi

bien en faveur des philosophes noirs que des philosophes blancs.

Les peuples blancs et les noirs doivent être considérés, relativement à la beauté, comme formant des espèces ou des variétés différentes; de l'une à l'autre desquelles on ne peut tirer de conséquence, ainsi que je l'ai remarqué.

On veut que la nouveauté soit une des causes de la beauté. Je ne conteste pas que la nouveauté soit une des raisons qui font qu'on admire; mais parce qu'un objet est rare, peut-on dire qu'il est beau? La beauté produite par la couleur, comme lorsqu'on préfère un oiseau à un autre à cause de son plumage, quoiqu'ils aient d'ailleurs la même forme, n'a rien à faire avec l'argument qui ne raisonne que sur les formes. J'ai considéré la beauté relativement à la forme seule : il est nécessaire de restreindre le sens de ce mot dans cette limite, car il ne saurait y avoir de conclusion, si ce sens est appliqué à toutes les choses qui recueillent l'approbation. On pourrait dire avec autant de raison qu'une rose est belle à cause de son odeur agréable, qu'on dit qu'un oiseau est beau par son plumage. En employant le mot de beauté, nous n'entendons pas toujours par là une plus belle forme, mais quelque chose de précieux par sa rareté, son utilité, sa couleur ou quelque autre propriété. On dit qu'un cheval est un bel animal; mais si le cheval n'avait pas de plus utiles qualités qu'une tortue, je doute qu'on s'avisât de parler de sa beauté.

On veut encore que la convenance avec quelque fin soit cause de la beauté, mais en supposant que nous soyons juges de la forme qui convient le mieux à la force ou de l'agilité, il est au moins certain que nous jugeons de la beauté avant d'avoir eu le temps de vérifier cette convenance.

De ce qu'on vient de dire on peut conclure que les œuvres de la nature, si les espèces entre elles sont ce que nous comparons, sont toutes également belles, et que la préférence en cela n'est donnée qu'en vertu de l'habitude ou de quelque association d'idées. Entre les êtres d'une même espèce, au contraire, la beauté est le milieu ou centre de toutes les formes qu'ils exposent.

Pour conclure donc par forme de corollaire, s'il a été prouvé que le peintre produit la beauté en s'attachant aux idées générales et invariables de la nature, il faut bien qu'en ne s'arrêtant qu'aux petits détails et aux différences accidentelles, il contredise la règle universelle, et dépare ses ouvrages par des difformités.

FIN DES LETTRES AU FLANEUR

Chrétiens contemplent de la Nature le Créateur et leur entendre
et la vertu de la vie et profonde — La beauté et
partout — la puissance de Dieu et son nom — Il
et obtenu ici par la sanctification de la vie — Il rabaisse
tous ceux qui cherchent la Beauté hors de lui — Le
choses par faits visibles et les faits visibles — L'Ecclésiaste
également exhorte la Beauté — et la vérité et
la reconnaître pour la fait Dieu —

Dieu et partout — et en tout — Dieu et tout
le n'est pas l'univers, mais est fait — et tout
te n'est pas, comprehensive de tout — et l'Univers —
Multiplicité

VOYAGES PITTORESQUES

1749 à 1752. — 1781

Photo Hanfstaengl.

REYNOLDS PAR LUI-MÊME.

(Château d'Althorp.)

VOYAGE EN ITALIE

De 1749 à 1752

ROME

LE VATICAN

Je fus introduit dans la chapelle Sixtine le matin, et j'y restai tout le jour, passant une grande partie du temps à la parcourir de haut en bas. A mon retour, traversant les chambres de Raphaël, elles m'ont paru d'un ordre inférieur.

Dans beaucoup de livres écrits sur la peinture, Raphaël est porté aux nues pour le naturel de son imitation, et parce que les velours et les satins sont peints chez lui à s'y méprendre. Cela est si peu véritable, qu'il n'y a pas de peintre au monde plus éloigné de cette imitation. Aussi n'était-ce pas son devoir de s'y appliquer, si ce n'est dans les portraits, comme dans celui de Léon X à Florence[1], où la vérité de la draperie est extrême ; mais non pas dans les tableaux d'histoire.

Ces prétendus connaisseurs croient que toute la vertu de l'art consiste à rendre les choses au naturel. Si c'était le cas, que de Raphaëls la Hollande n'a-t-elle pas produits ! Ce que je voudrais fixer, c'est le point sur lequel le jeune peintre doit diriger son attention. Il faut que son idée de l'art soit prise de l'exemple des grands maîtres. Or les jeunes peintres ainsi que les amateurs, s'étonnent souvent de voir une peinture où

1. Au Palais Pitti, nº 40 du catalogue.

rien ne se trouve de ce qu'on nomme nature, mise au-dessus d'une autre où se trouvent des satins, des soies, des cruches de grès, etc., qui trompent l'œil.

BASILIQUE DE SAINT-PIERRE

Il y avait ici plusieurs tableaux de prix qu'on a retirés à cause de l'humidité et qu'on a remplacés par des mosaïques :

Saint-Sébastien, du Dominiquin.

Le Baptême du Christ, de Carle Maratte.

La Présentation de la Vierge, de Romanelli.

La Mort de Saphire, du Pomerancio.

Tous ces tableaux sont aux Chartreux[1]. La Navicella, de Lanfranc, a trouvé place dans la loge de la Bénédiction. Le haut du tableau seul est sauvé[2].

SAINTE-MARTHE[3]

(JUSTE DERRIÈRE SAINT-PIERRE)

A droite en entrant est un Saint Jérôme, de Muziano[4].

Le tableau du maître-autel, d'un grand style, par Jean de' Vecchi dal Borgo San-Sepolcro[5].

En face, Saint Jacques et saint Antoine abbé, par Lanfranc, bien peint.

Sainte Ursule, du même.

Le Crucifix de terre cuite attribué à L'Algarde.

SAINTE-MARIE *IN CAMPOSANTO*[6]

Le monument d'un Hase d'Anvers[7] : Un enfant pleurant, par Flamand, de la dernière perfection.

1. Autrement, Sainte-Marie-des-Anges.
2. Témoignage unique, je crois, du sort de ce tableau aujourd'hui disparu.
3. Aujourd'hui démolie.
4. D'autres le donnaient à Daniel de Volterre.
5. Omis par Baglioni à la vie de cet artiste. Nibby le donne au même Baglioni.
6. L'auteur écrit *Corpo Santo* par erreur.
7. L'auteur écrit *Hare* par erreur.

SAINT-ONUPHRE

En suivant la Lungara depuis Saint-Pierre, à gauche en haut de la côte, est l'église avec le monastère. Dans les lunettes du portique en façade de l'église, sont trois histoires du Dominiquin à fresque [1].

Figures qui font une espèce de corniche (une frise) ; celle d'en haut est de Bernard Pinturicchio.

A droite, l'autel du milieu est peint par Annibal Carrache : La Vierge de Lorette avec l'Enfant, assise sur une église ordinaire portée par trois anges dessous et deux dessus.

Dans cette église est le monument du Tasse, dont le corps repose à droite du maître-autel. Le monument est à gauche, tout de suite en entrant. Il y a dessus un très bon portrait en peinture [2].

Dans le cloître en haut de l'escalier, est une Vierge avec l'Enfant Jésus. La physionomie de la Vierge est d'une admirable douceur. C'est celle que Vasari à tant louée [3].

SAINTE-CROIX DE JÉRUSALEM

(AU DELA DE LA PLACE DU LATRAN)

La voûte est peinte par un peintre vivant, Corrado [4].

A droite est le Schisme de saint Léon [5], par Carle Maratte.

L'autel ensuite a un tableau du cavalier Vanni, Saint Robert enfant porté par des anges à la Vierge Marie et à l'Enfant Jésus.

De l'autre côté, Saint Sylvestre montrant le portrait de saint Paul à Constantin, est de Louis Garzi.

L'Incrédulité de saint Thomas, du même côté, par Passari.

1. Représentant la Vie de Saint Jérôme.

2. Un monument nouveau, qui contient le corps du poète, a été érigé par les soins du pape Pie IX en 1857.

3. Ed. Milanesi, t. IV, p. 47. On croyait alors que la Vierge peinte pour Balthazar Turini par Léonard de Vinci était celle-là. L'erreur est reconnue, et le nom même de Léonard est contesté.

4. Conrad Giaquinto.

5. Soumission de l'antipape Victor IV, remplacée depuis par une copie.

SAINT-PIERRE *IN MONTORIO*

Le maître-autel a la fameuse Transfiguration de Raphaël [1].

A l'autel à droite de celui-ci, deux statues de Saint Pierre et de Saint Paul, par Daniel de Volterre [2]. Le tableau représentant le Baptême de Jésus-Christ est de Fiorentino [3].

La chapelle suivante a l'Ensevelissement du Sauveur, peint par le Caravage [4], ainsi que toute la chapelle.

La Flagellation du Christ, près de la porte à droite en entrant, est peinte par Sébastien del Piombo, d'après un dessin de Michel-Ange.

La petite chapelle ronde au milieu du cloître est de l'architecture de Bramante, en imitation du temple de la Sibylle à Tivoli.

PALAIS DU SECRÉTAIRE

VANDYCK. — Un excellent portrait de Pontius le graveur, par Vandyck; le même que l'eau-forte, montrant quelque chose de la main gauche. Le meilleur portrait que j'aie jamais vu : le coloris pareil à la tête de Rembrandt au Corsini, mais admirablement terminée, une teinte pourpre, la main merveilleuse.

Etude d'une tête d'Ange par le Corrège; également la meilleure que j'aie vue de lui.

Ecce Homo, du Guide.

PALAIS FALCONIÉRI [5]

Trois têtes du Guide; études sur une seule toile.

Deux Bourguignons. Beaux.

1. Transportée à la Pinacothèque du Vatican.

2. Ordinairement données comme anonymes.

3. Peut-être Michel Alberti, ainsi surnommé, élève de Daniel de Volterre. On attribue le tableau à Daniel lui-même.

4. Non pas, mais par Théodore Baburen, sans doute son élève. Une réplique est au musée de Bruxelles (cat. 201), une autre dans la cathédrale d'Annecy.

5. La collection fut dispersée peu après l'époque de ce voyage.

Une Sainte Famille du Poussin. La Vierge est une noble figure, et le tout compose une façon d'imitation de ce Raphaël qui est en France, où la Vierge est debout.

Deux Conversations, une sur chaque porte, du Véronèse.

Sainte Cécile jouant de l'orgue à mi-corps, par le Guerchin.

PALAIS BORGHÈSE[1]

Première chambre.

Enée et Anchise, par le Baroche[2].

Deuxième chambre.

Dominiquin. — Nymphes tirant pour le prix (un arc et une flèche) que tient Diane debout au milieu du tableau et placée de manière à ce qu'on y reconnaisse la principale figure[3]. Une nymphe au bain, qui met ses mains derrière le dos et leur fait toucher le fond de manière à faire flotter le reste de son corps; elle vous regarde de face : c'est la figure la plus séduisante de toute la composition, quoique toutes soient extrêmement belles.

La Cène, du Titien.

Le Cardinal Borgia et Machiavel, du Titien. Bien conservé, d'une belle couleur ; bien terminé et fondu, comme d'Holbein.

Sainte Catherine, par Raphaël[4].

Un Crucifix de Michel-Ange; au sujet duquel la fameuse histoire[5].

Admirable portrait par le Titien, dit son *Maître d'école.*

Le portrait du Titien lui-même, en petit, le même que celui qui est à Windsor.

Deux portraits auprès, comme d'Holbein.

1. Ce qui reste de la collection figure depuis 1891 dans le casin de la villa du même nom. Ci-dessous les numéros qu'ils portent au catalogue de 1893.

2. N° 68 du catalogue.

3. N° 53 du catalogue.

4. Maintenant à la Galerie Nationale de Londres, n° 168 du catalogue.

5. Que l'artiste aurait mis à mort un portefaix son modèle, afin de mieux représenter son sujet : rapportée entre autres (comme ridicule) par Richardson (Traité de la Peinture, t. III, p. 30), de qui on peut croire que l'auteur l'a prise.

Une Madeleine d'Annibal Carrache[1]. Petit tableau. Elle est couchée par terre.

Sainte Cécile du Dominiquin[2]. Le coloris du Dominiquin est très brillant; mais il manque de la transparence de celui du Corrège et du Titien.

Une figure buvant; un jeune homme, seulement la tête et la poitrine, de profil, grand comme nature. Ce morceau et le profil dans la collection du cardinal Secrétaire au palais du Pape, sont les deux meilleurs tableaux quant au coloris que j'aie vus d'aucun peintre.

Vénus bandant les yeux à l'Amour avec les trois Grâces, par le Titien[3]. Grand comme nature, avec des verres devant, lesquels étant coupés comme une fenêtre, empêchent la vue.

Deux Vénus du Titien. Les mêmes que celle de Florence[4]; la seule différence dans l'une est qu'elle redresse la tête et paraît être un portrait. Je crois qu'il y en a près d'une douzaine à Rome, toutes originales peut-être. Quelques-unes le sont certainement et celles-ci en particulier; mais aucune, à mon avis, n'égale celle de Florence. Il y en a une à Windsor, et une autre en Cornouailles.

Un portrait d'une dame en petit, par le Titien; excellent pour son coloris.

Le Titien et sa maîtresse. Le même que l'estampe; la tête du peintre est bien conservée; celle de sa maîtresse point.

L'Enfant prodigue, par le Titien.

Nombre de dessins, qu'on dit de Jules Romain. Parmi les meilleurs, la Bataille de Constantin, attribuée à Raphaël.

PALAIS VÉROSPI[5]

Albane. — Une voûte par l'Albane, extrêmement sec, comme d'habitude.

1. N° 48 du catalogue.
2. Dite aujourd'hui la Sibylle de Cumes, n° 55 du catalogue.
3. N° 170 du catalogue.
4. Aux Offices, dans la salle de la Tribune, n^os 1108 et 1117.
5. Aujourd'hui Torlonia.

Poussin. — Au-dessus du fameux Harpsichord[1], un paysage de Poussin; de sa meilleure manière, et vraiment peint dans le plus grand style qu'on puisse concevoir. Cela est terminé sans reprises, excepté les arbres qui ont le ciel pour fond. Un pinceau large et léger, presque pas de contour, les feuilles touchées comme le Bassan.

CAPITOLE

Au bas de l'escalier ne pas manquer de regarder les lions de marbre égyptiens, qui crachent l'eau par leurs bouches, avec un mouvement comme d'un homme qui sourit. On doit les compter parmi les meilleures antiques de leur espèce à Rome. Ils proviennent de l'église Saint-Étienne *del Cacco*. Au haut de l'escalier sont deux colosses de Castor et de Pollux avec leurs chevaux de chaque côté : ils font bel effet, sans égaler ceux de Montécavallo.

Au milieu de la place est la fameuse statue équestre de Marc-Aurèle. Le piédestal est de Michel-Ange. La meilleure vue de cette statue est quand on arrive sur la place, à droite. Elle a été dorée, et quelques traces de dorure subsistent sur la tête du cheval. C'est une des vingt-quatre[2] statues équestres dont Rome ancienne était ornée.

PALAIS ALTIÉRI

Peu d'ouvrages considérables, sauf deux paysages de Claude Lorrain : les meilleurs de beaucoup que j'aie vus de ce maître et même d'aucun autre; en particulier celui où est le temple de Tivoli.

ÉGLISE SAINT-JACQUES DES ESPAGNOLS

Un portrait de Jacques Foys Montoja, fait par le Bernin quand il était tout jeune. Le marbre est si merveilleusement traité qu'on dirait la chair elle-même ; la lèvre d'en haut, cou-

1. Je ne suis sûr ni de la lecture, ni de la traduction de ces paroles.

2. Reynolds écrit *quatorze*. Je ne laisse pas de croire ce renseignement pris de Richardson (t. III, p. 108).

verte par la moustache, a tout le léger de la nature. Le visage est maigre et mince, mais il y a un grand feu dans le regard. Certainement ceci ne le cède en rien au meilleur goût de l'antique, au moins je n'en connais aucun qui l'égale à mon sentiment. On le trouvait si ressemblant (et vraiment au puissant caractère de nature qu'il a, on se persuade aisément qu'il a ressemblé), que ceux qui connaissaient le personnage disaient que c'était Montoja pétrifié.

Il y a aussi dans la sacristie deux têtes par le même maître ; l'une représentant une Ame bienheureuse, et l'autre une Ame damnée. Merveilleuses pour l'expression aussi bien que pour l'exécution et le traitement du marbre.

PALAIS SPADA

Dans le vestibule, la statue de Pompée, au pied de laquelle César fut assassiné[1].

Guide. — L'Enlèvement d'Hélène, du Guide. Les airs de tête des femmes merveilleusement beaux. L'exécution n'est pas égale à quelques-uns de ses autres ouvrages à Rome. Plusieurs disent que c'est une copie retouchée par le Guide, et que l'original est en France[2].

Guerchin. — Didon percée du glaive d'Enée. On la voit tombée sur un bûcher le visage en bas, le corps transpercé d'un long glaive. Peinture médiocrement agréable. Une femme à gauche du tableau, avec son mouchoir sur ses yeux, a beaucoup de grâce.

Titien. — A côté de ce tableau est un portrait du Titien, un visage mince, d'une couleur admirable.

PALAIS MATTÉI

Caravage. — Un saint disputant avec quelques vieillards. Grand comme nature, jusqu'à mi-corps seulement. Beaucoup de force et bien colorié, comme si le soleil brillait sur les

1. Détail pris de Richardson (t. III, p. 321).

2. Au Louvre, n° 339, autrefois dans la galerie de l'hôtel de Toulouse (Banque de France), où une copie la remplace.

figures ; des ombres fortes, mais non pas si dures qu'à l'ordinaire, et, ce qu'on ne trouve pas souvent dans ce maître, le saint est une figure gracieuse. A tous égards c'est la meilleure peinture que je connaisse du Caravage.

PALAIS COLONNA [1]

Corrège. — La Léda du Corrège. Le dessous de ce tableau, camaïeu blanc, noir ou outremer dans les ombres ; glacé par dessus, mince et fondu, d'une teinte plus chaude, *caput mortuum*, je pense. Les lumières chaudes, les ombres bleuâtres mais chaudes. Le tableau est peint sur panneau dans une manière large, fini cependant comme un émail ; les ombres harmonisées et perdues dans le fond.

Ecce Homo du même. Les ombres sont entièrement perdues dans le fond : peut-être, par l'effet du temps, plus qu'elles ne l'ont été d'abord,

Titien. — Adonis. Le dessous camaïeu blanc, les muscles fortement marqués. A la seconde reprise il a glacé une couleur claire par dessus ; les lumières d'une chaude couleur de chair ; les ombres dans les parties claires, d'une teinte pourpre mourante : au moins elles étaient ainsi d'abord. La teinte pourpre semble faite des ombres noirâtres de dessous, et de la couleur glacée par dessus.

J'ai copié ce tableau avec du blanc, de la terre d'ombre, du minium, du cinnabre, du noir. Les ombres de peu d'épaisseur, peut-être guère plus que le fond réservé.

Règle. — Pour peindre la chair, après qu'on l'a finie avec des couleurs très fortes, comme outremer et carmin, passer du blanc par-dessus, très mince avec de l'huile. Cela fera je crois un merveilleux effet. Ou bien peindre les chairs trop rouges et glacer ensuite de blanc et de noir. Ou bien en camaïeu, blanc et noir seulement, et la couleur de chair en seconde couche. Exemple le Baroche du palais Albani, et le Corrège du palais Pamphili.

1. En partie dépouillé de ses anciennes collections. Les tableaux ci-dessous n'y sont plus.

Les paysages de Poussin au palais Vérospi sont peints sur un fond sombre fait de rouge indien et de noir. Le même fond pourrait servir pour tout autre sujet aussi bien que pour des paysages.

Les animaux dans le tableau de Vénus et Adonis du Titien au palais Barberini, sont noir et blanc sur un fond clair.

Noir en glacis sur un fond blanc. Le Saint Jérôme d'Augustin Carrache. La tête de Saint Jean du Bassan.

Une Sainte Famille du Titien, couleurs rompues. Les André Sacchi sont en général de cette sorte.

Règle. — Premier travail; le fond bleu, noir et blanc, les traits marqués en rouge ferme. Deuxième reprise ; les couleurs rouge, bleu, vermillon, laque, carmin, blanc, huile siccative.

Réflexions. — Il faut arriver à l'inconnu par le connu. En cherchant un plus court chemin on se trompe, et pendant qu'on se flatte de posséder l'art, on embrasse un nuage, on enfante des monstres ou des chimères.

Dans Raphaël nulle affectation : ni trop de lumière ni trop d'ombre, ni contrastes affectés, ni recherches dans le clair-obscur. Il tient le milieu. Annibal trop hardi, comme Michel-Ange, Dominiquin trop timide, le Guide trop efféminé.

MARINO

Anciennement appelé Fesentina ou Curia Latinorum, ensuite Villa Mariana, à cause d'une villa que Marius y avait[1].

Dans l'église principale[2], l'Écorchement de saint Barthélemy, par le Guerchin.

Dans une autre la Trinité[3], gravée par G.-J. Frey.

Vu Castel-Gandolfo et le lac d'Albano, qui a huit milles environ.

1. Ces origines sont de fantaisie.
2. Saint-Barnabé.
3. Du Guide.

VELLETRI

Appelée anciennement Belletri. Dans le marché est la statue d'Urbain VIII, du Bernin[1]. Bronze ; la base de marbre.

Au palais Ginetti un bel escalier. Dans ce palais est le...[2] du Josépin, dont il y a une petite répétition au Palais Borghèse.

Partant de Vellétri, à gauche sur une hauteur, Sermoneta, vue pittoresque. Au pied une plaine marécageuse, anciennement les Marais Pontins. Pline dit que de son temps il y avait ici vingt-cinq villes[3]. Maintenant pas une maison.

A cinq milles de Piperno, sur la hauteur à gauche, Sezza, autrefois Setia, capitale des Volsques. Deux milles plus loin on passe la rivière d'Ufens, qui coule à travers les Marais Pontins.

FOLIGNO

Raphael. — Dans le monastère des Comtesses, le tableau représentant la Vierge et l'Enfant ; au-dessous, à droite, Saint François et Saint Jean-Baptiste, de l'autre côté un cardinal à genoux de profil ; un autre vieillard qui pose sa main sur l'épaule du cardinal[4].

Sur le chemin d'Assise, deux milles avant d'y arriver, une petite église, dans laquelle à main droite est un bon tableau.

ASSISE

A Sainte-Marie-des-Anges, un tableau de Saint François environné d'une gloire, un ange avec plusieurs ailes.

1. D'autres la donnaient à l'algarde. Elle n'existe plus.

2. Ce nom illisible.

3. Non pas de son temps, mais du temps du consul Mucianus, Hist. Nat., liv. III, chap. V.

4. Transporté à la Pinacothèque du Vatican.

Dans la même église, de l'autre côté, une Annonciation, du Baroche. La même que chez le cardinal Secrétaire.

A deux milles de Sainte-Marie-des-Anges, dans un ancien temple de Minerve, un entablement supporté par six colonnes corinthiennes, un portique, beau. Quatre ou six marches.

Ils ont le corps de saint François.

PÉROUSE

A l'église Saint-Laurent, la Descente de Croix du Baroche. L'estampe à Vilpiler[1].

Un Mariage de la Vierge, par Pierre Pérugin. Un nombre infini de ses peintures dans Pérouse.

A Saint-Augustin, la Vierge avec l'Enfant dans les nuages, couronnée par les Anges ; en bas d'un côté, une Sainte et Sainte Lucile avec ses yeux sur un plat ; de l'autre côté, Saint Augustin.

Au Jésus, dans la sacristie, un beau tableau du Baroche : la Vierge puisant de l'eau à un ruisseau dans un plat d'argent, Saint Joseph cueillant des cerises pour l'Enfant Jésus qui les reçoit.

AREZZO

Baroche. — A Sainte-Marie della Pieve, vu le chef-d'œuvre du Baroche, un tableau qui représente la Vierge intercédant auprès du Christ dans les nuages pour une foule de peuple placée dessous. Dans le reste, le profil d'une dame, sans doute de celle pour qui le tableau fut peint. Quelques anges et quelques femmes d'une grâce merveilleuse ; la Vierge est une belle figure.

Dans la même église, beaucoup de tableaux de Vasari. Le maître-autel, devant et derrière, avec beaucoup de petits tableaux, extrêmement bien peints et en bon état. Entre autres, le tableau au revers du maître-autel, un Saint Georges avec le dragon. Un cadavre sous le cheval, le corps d'un ton cendré.

1. Je donne cette leçon, faute de mieux, d'après Cotton.

Le portrait de Vasari avec son fils d'un côté, et de l'autre son fils aîné et sa femme en prière.

A la Confrérie de Saint-Roch, un beau tableau de ce saint par Vasari, le meilleur de ses ouvrages ; de l'autre côté un Miracle peint d'une belle manière.

FLORENCE

ÉGLISE SAINTE-CROIX

Une Descente de Croix, de Salviati.

Le Christ aux Limbes, Naldini.

Une Déposition de Croix. Un enfant de chaque côté, les têtes admirables.

SAINT-BENOIT-DE-SETTIGNANO

Une chapelle où l'on va par le cloître, admirable pour son architecture par San-Sevillo.

SAINT-MARC

Deux autels par le Frate [1].

La copie du Saint-Marc du palais Pitti. L'original tenait autrefois cette place.

SAINT-PIERRE

Une voûte par Gabiani.

SAINTE-MARIE-NOUVELLE

Le premier tableau peint par Cimabue. Ouvrages des peintres grecs.

Tableau par Gherardini.

TOUS-LES-SAINTS

Dans le cloître, beaucoup de tableaux admirables de Jean de San-Giovanni.

1. Barthélemy.

Boschi. J'en prends quelques croquis.

Les portraits de cardinaux par Boschi extrêmement bien peints, autour du cloître.

PALAIS GIACOMINI

Architecture de Michel-Ange.

SAINTE-MARIE-MAJEURE

La voûte du Volterrano[1] : Élie et Élisée.

PALAIS ALTOVITI

Un portrait par Raphaël : le sien.

PALAIS DU MARQUIS GERINI

Le célèbre portrait de Rembrandt en armure.

Un tableau de Paul Véronèse.

Une esquisse de Rubens.

Un Saint Sébastien du Guide, *kitkat*[2].

Le meilleur morceau de sculpture est le Cicéron avec une loupe à gauche au creux de la ligne du nez.

Un Bacchus de Michel-Ange.

Une Bacchante en face avec des fruits dans son sein.

Flore avec un bras levé au-dessus de sa tête.

Antiques. Bacchus et Faune à la panthère.

Buste.

La Maîtresse du Bernin.

Vénus jeune.

Vénus se lavant les pieds.

Ganymède avec l'aigle.

A gauche de la galerie en entrant, la copie du Laocoon.

Un Bacchus.

M. Hugford[3] m'a dit qu'il avait vendu une belle tête du

1. Balthazar Franceschini.

2. Figure limitée un peu moins qu'à mi-corps.

3. Fils d'un Anglais établi à Florence, né dans cette ville, peintre et amateur, mort en 1778. Son frère fut abbé de Vallombrose.

Bronzin, un jeune homme, chevelure pittoresque, etc., à Demer. Il a une belle collection de crayons, principalement des maîtres Florentins.

Dans une boutique de sculpteur, qui fut autrefois celle de Jean de Bologne, est un plâtre d'un des esclaves du piédestal de Leghorn [1], et des modèles de deux des figures pour les fontaines des jardins Boboli. Admirables. Aussi un modèle pour l'Enlèvement des Sabines ; outre plusieurs autres plâtres admirables (en bonne lumière), d'après des figures de la galerie.

HOPITAL DE SAINTE-MARIE-NOUVELLE

Le Jugement dernier de Frère Barthélemy.

Une Charité de Jean de San-Giovanni. Jean de San-Giovanni est de Volterre, et fut élève de Mathieu Rosselli.

L'ANNONCIADE

Dans l'église une tête du Christ. Trois par André del Sarte.

A droite une voûte par le Volterrano [2].

Dans la cour sept morceaux à fresque d'André del Sarte.

Les cloîtres. La Vierge au sac, d'André del Sarte. Toutes les peintures de chaque côté sont de Poccetti. Le côté en face (deux autres côtés) est de Salimbeni et de Mathieu Rosselli, excepté deux des plus mauvais (le côté le plus éloigné de l'église) qui furent faits par un frère du couvent. Manière plus sèche que le reste.

Un représentant le Miracle du Peintre. Le meilleur de ses ouvrages est la Résurrection de l'Enfant noyé. Son frère près de lui. Sa mère le tient, admirable figure. Le frère pleure, son tablier plein de fleurs, bien drapé ainsi que ses culottes. La femme qui tient l'enfant mort, admirable, dessin et couleur. Les deux figures nues dessinées comme d'Annibal Carrache. Opinion de Gabiani [3], que la Fondation de l'Église est un autre morceau admirable.

1. Leçon de Cotton.

2. V. p 304, n. 1.

3. Gaëtan sans doute, fils du graveur mort en 1726, peintre à l'huile et au pastel ; auteur d'une voûte, ci-dessus p. 203.

Sur la place de l'Annonciade, deux admirables fontaines de Jean de Bologne. Têtes aquatiques, des nageoires pour favoris. Grande ressemblance de son génie avec Michel-Ange.

Place devant le Grand Palais, une grande fontaine. Tout le bronze par Jean de Bologne. Un Neptune avec trois figures couchées : du Gange, du Nil et de l'Euphrate, et une femme. Douze brasses de diamètre; le tour du bassin de trente-six brasses.

Dans un autre bassin ou vivier, un Neptune de bronze, avec plusieurs monstres fantastiques de marbre alentour, par Astoldo Lorenzi.

L'Enlèvement des Sabines, de Jean de Bologne. Un bas-relief au-dessous, par le même.

Un Grand Duc[1] à cheval, du même. Aussi le bas-relief dessous.

De chaque côté de la porte, deux colosses, un de Michel-Ange[2], l'autre de Bandinelli[3].

Le Centaure et Hercule, de Jean de Bologne.

Un piédestal, bas-relief de Bandinelli.

Un soldat portant un cadavre dans les bras, antique ; beau groupement que les anciens n'observaient pas souvent.

Jean de Bologne a été supérieur à tout le monde, anciens ou modernes, sous ce rapport au moins, tant en statues qu'en bas-reliefs.

JARDINS BOBOLI

Caccini. — Figures de pierre. Quelques charges admirables par le caractère de nature, de Jean Caccini. Deux aveugles combattant : l'un frappe sur une pierre croyant frapper son adversaire, qui est derrière lui. La draperie, les mains.

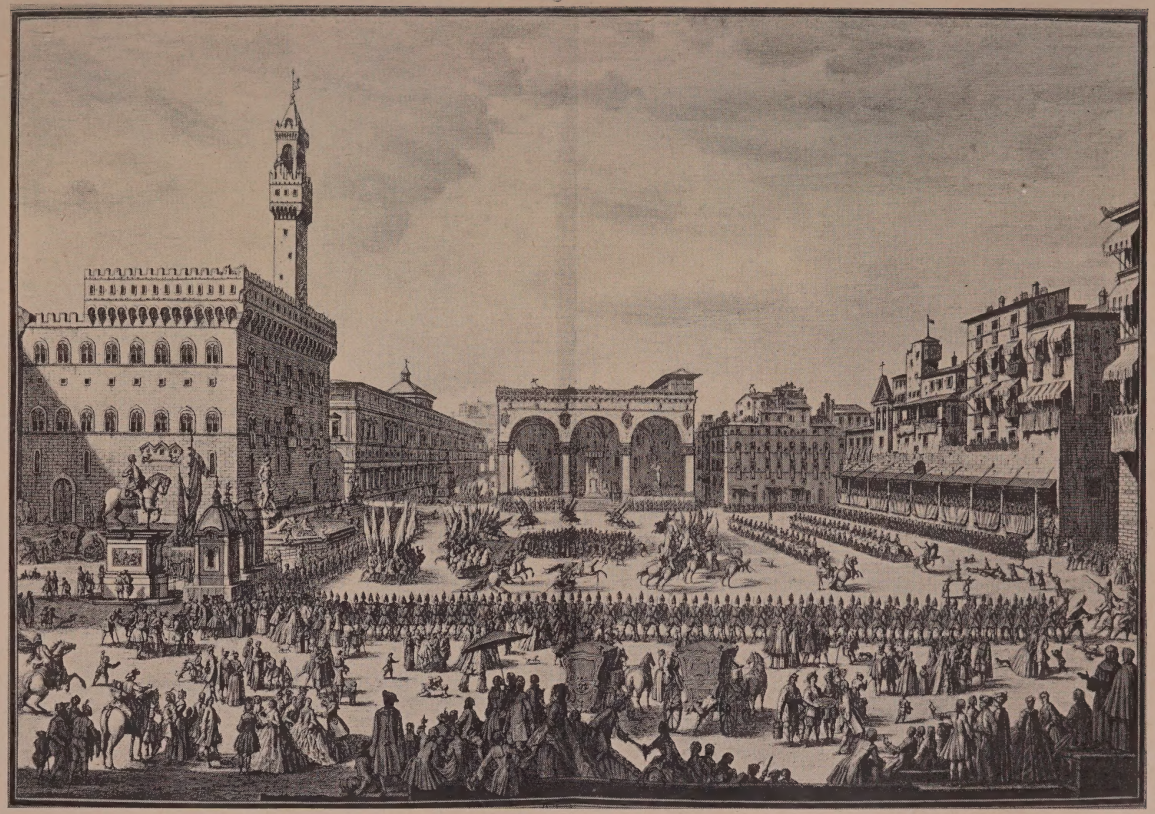
Un Vieillard avec un jeune homme dans ses bras; admirable.

Un Chasseur dans les buissons, avec un lièvre à la main, autour de la grande fontaine, joli.

Une Vénus admirable, de marbre.

Quelques autres figures des Saisons, très bonnes.

1. Côme Ier.
2. David. Maintenant à l'Académie.
3. Hercule assommant Cacus.



La Place de la Seigneurie a Florence en 1780.
Dessin de Zocchi, gravé par Grégoire.

Le beau pont, les arches ovales, l'air aussi léger que s'il était fait d'argent. Quatre belles statues représentant les Quatre Saisons : l'Hiver par un homme nu qui paraît grelotter, de Thadée Landini ; l'Automne et L'Été par Jean Caccini, le même qui a fait les statues de pierre au Boboli ; le Printemps par Francheville, élève de Jean de Bologne.

CHAPELLE SAINT-LAURENT

Michel-Ange. — Les quatre figures couchées de Michel-Ange, avec un Grand Duc aussi de lui.

Quand je suis ici, je trouve Michel-Ange supérieur à tout le monde pour la grandeur du goût. Quand je regarde les figures aux fontaines du Boboli, je trouve Jean de Bologne plus grand que Michel-Ange. Je crois qu'il serait difficile de décider lequel fut le plus grand sculpteur. Le même doute entre le Vatican et la chapelle Sixtine.

ÉGLISE DU CARMEL

Une chapelle peinte par Masaccio[1] (c'est dans le bras droit de la croix). Raphaël en a pris son Adam et Ève chassés du Paradis[2]. Les têtes, selon une ancienne habitude, sont des portraits et ont un caractère de nature merveilleux.

PALAIS PITTI

Les appartements d'en bas.

Ermite tirant de la bière dans une cave, par Volterrano.

Figures sombres sur un fond clair, savoir ciel clair et bâtiments clairs.

Le premier appartement d'en bas, peint par Jean de San Giovanni.

Première chambre à gauche.

Cinq batailles du Bourguignon[3].

1. Non pas, mais par Filippino Lippi.
2. Aux Loges du Vatican sur d'autres emprunts, v. p. 212 et 215.
3. Maintenant aux Offices.

Nymphes surprises par des Satyres, de Rubens[1].

Trois sujets de Livio Mehus ; celui du Triomphe de Bacchus, et la femme qui présente des mets à un général, avec Minerve au-dessus qui chasse l'Envie, admirables.

La Vierge et l'Enfant assis sous un baldaquin, quatre Saints, deux Anges volants, deux à terre chantant avec une bande de papier noté. Raphaël[2].

La Vierge, l'Enfant et un groupe d'anges ; admirable ; par le Parmesan[3].

La Vierge et l'Enfant et plusieurs saints, par le Rosso[4]. Autrefois au Saint-Esprit.

Rubens. — Dans cette partie du palais, ne pas manquer de se faire montrer deux grands tableaux de Rubens[5]. Un représente la bataille du même roi[6] qu'il a célébré dans la galerie du Luxembourg ; l'autre son triomphe, tiré dans un char magnifique, une branche d'olivier dans sa main tendue, et couronné par la Victoire. Des esclaves suivent ; des trompettes, un arc de triomphe. Dans le premier il est sur un cheval bai, avec la foudre dans sa main droite, frappant un autre sur un cheval blanc, qui fait la principale lumière. La figure sur le cheval blanc est peinte très claire pour ne pas rompre la masse, et entre la tête du cheval et ses jambes il y a une figure claire, pour que la forme de la masse ne soit pas gâtée. Le roi fait une masse sombre : derrière lui deux figures sombres pour effacer le sombre par degré.

Trois portraits de Vandyck. En un tableau celui du roi Charles et de sa femme[7] ; le troisième, le profil d'une femme en satin blanc.

Une partie de la coupole du Parmesan à Parme : Saint Jean entouré d'anges.

1. N° 141 du catalogue.
2. N° 165 du catalogue.
3. La Vierge au long cou. N° 230 du catalogue.
4. N° 237 du catalogue.
5. Maintenant aux Offices, n^os 140 et 147.
6. Henri IV.
7. Charles I^er, roi d'Angleterre, n° 150 du Catalogue.

Un grand tableau du Frère Barthélemy, la Vierge avec plusieurs Saints [1].

Deux de Livio Mehus : un, d'un Sacrifice [2]; l'autre, de figures entrant dans un bateau, peut-être l'Enlèvement d'Hélène.

Hercule se reposant sur sa massue, du Guide.

La Vierge et l'Enfant, Saint Joseph, Saint Jean-Baptiste et un Saint en armure, peut-être Saint Georges, avec un petit plat dans sa main. Corrège, dans sa meilleure manière.

Le Christ sur un piédestal, avec les quatre Evangélistes en dessous, par le Frère Barthélemy [3].

Dieu le Père au-dessus en petit, tenant le Christ sur la croix ; six Saints dessous, par André del Sarte.

Annonciation, de Paul Véronèse [4].

Caïn et Abel, du Titien.

Troisième chambre.

Deux Assomptions de la Vierge, les douze Apôtres en bas. Dans l'une des deux, en plus des douze, il y a une religieuse et un prêtre.

Saint Marc, par le Frère Barthélemy [5].

Cinquième chambre.

Un Castiglione : un veau grand comme nature.

Sixième chambre.

Vierge à la chaise, de Raphaël [6].

Vierge avec l'Enfant, Saint Joseph et Saint Jean, par Raphaël.

Sainte Famille, comprenant Sainte Élisabeth, la Vierge et l'Enfant, Saint Jean et une autre Sainte, peut-être Sainte Catherine. Raphaël [7].

1. N° 208 du catalogue.
2. Peut-être d'Abraham, aux Offices, n° 83.
3. N° 159 du catalogue.
4. Maintenant aux Offices, n° 579.
5. N° 125 du catalogue.
6. N° 151 du catalogue.
7. Vierge de l'*Impannata*, n° 94 du catalogue.

La Vierge et l'Enfant, Saint Jean et Sainte Elisabeth, par André del Sarte.

Le Christ, Saint Pierre et Saint Jean dans les nuages, quatre Saints en dessous, par Annibal [1].

La Résurrection d'un mort par un Saint, du Guerchin, une gravure par Bloemart [2].

Sainte Famille, par Rubens, une gravure par Bolswert.

Annonciation, par André del Sarte [3].

Moïse et le buisson ardent, du Bassan [4].

Adam pleurant la mort d'Abel, par Cigoli.

Plusieurs Saintes Familles, par le vieux Palme, Titien, etc., Aucune considérable.

Septième et dernière chambre.

Mars retenu par Vénus, de Rubens [5].

Une Charité, du Guide [6].

Le Christ enfant dans les nuages avec un Ange, du Guerchin.

Cléopâtre avec l'aspic, du Guide [7].

Résurrection de Lazare, par Paul Véronèse [8].

Baptême du Christ, du même [9].

Crucifix, du même.

Le Christ et le denier de César, par le Titien [10].

Conversion de Saint Paul, du Titien.

Élisée porté au ciel par les Anges, un taureau et un lion, par Raphaël [11].

Histoire de Joseph en deux tableaux, par André del Sarte [12].

1. N° 107 du catalogue.
2. Saint Pierre ressuscitant Tabithe, n° 50 du catalogue.
3. N° 97 du catalogue.
4. Maintenant aux Offices, n° 593.
5. N° 86 du catalogue.
6. N° 197 du catalogue.
7. N° 270 du catalogue.
8. Maintenant aux Offices, n° 95.
9. N° 186 du catalogue.
10. Maintenant aux Offices, n° 1033.
11. La Vision d'Ezéchiel, n° 174.
12. N°s 87 et 88 du catalogue.

La Vierge et l'Enfant avec Sainte Catherine, de Paul Véronèse[1].

Les neuf Muses et Apollon chantant, par Jules Romain[2].

L'Annonciation avec la gloire entre deux, d'André del Sarte[3].

Les trois Parques, de Michel-Ange[4].

Sainte Famille avec Saint Jean, en petit, précieusement fini, par Annibal Carrache.

La Vierge Marie et le Christ avec Saint Joseph, par Raphaël.

Une partie du célèbre tableau de Bacchus et d'Ariane du palais Pamphili à Rome.

A droite en entrant dans le palais Pitti, cinq voûtes, frises, et tous les ornements, dessinés par Piètre de Cortone. La première est la meilleure, où un jeune homme est détourné de Vénus par Minerve.

En fait de peinture, aucune autre que les fresques dans la première chambre, la deuxième et la troisième.

Quatrième chambre.

Une copie du Baroche d'après la fameuse Sainte Famille du Corrège à Parme[5].

Une Descente de croix, de Cigoli.

Un Saint Sébastien, du Titien.

Une Madeleine nue, par Furino.

Cinquième chambre.

La Vierge Marie et l'Enfant sur un piédestal, deux anges supportent ses jambes, Saint Antoine et Saint Jean de chaque côté. Le meilleur de tous les ouvrages d'André del Sarte.

En face, une Sainte Famille du Baroche.

Une Notre-Dame de Pitié, de Cigoli.

Une Sainte Famille du Titien, pareille à celle de Raphaël en France ; le saint Joseph est le même, et admirablement peint.

1. Maintenant aux Offices, nº 1136.
2. Nº 167 du catalogue.
3. Nº 124 du catalogue.
4. Non pas, mais du Rosso, nº 113 du catalogue.
5. La Vierge au Saint Jérôme, nº 214 du catalogue.

La Maîtresse du Titien, dans sa jeunesse[1] et dans sa vieillesse.

Marie-Madeleine, par le Titien, avec une quantité de cheveux prodigieuse, peinte dans la dernière perfection[2].

Dans les petites chambres, beaucoup de Carlo Dolci.

Un Salvator Rosa : un Saint Antoine montrant la croix à une figure grotesque[3].

PALAIS CORSINI

La figure d'une femme dormant sur une draperie étoilée dans un char couleur de cendre, traîné par des chouettes et des chauves-souris ; le croissant ; un enfant la couronne.

PALAIS NICOLINI

Le Temps détruisant la Beauté (il la tire par les cheveux), par Volterrano.

Une Sainte Agnès avec un agneau, par le Guide. L'exécution de l'agneau d'une douceur merveilleuse.

Sainte Catherine, par André del Sarte ; façon de portrait.

La Vierge et l'Enfant, du même.

Deux morceaux à fresque, par Jean de San-Giovanni.

La Vierge Marie et l'Enfant, par Raphaël. Très bon, dans sa seconde manière.

PALAIS MEZZINI

Un portrait de peintre sur le chevalet.

Une tête par le Corrège.

Une première pensée de la Transfiguration[4].

MODÈNE

Le Guide. — Premier autel à droite dans la cathédrale, la Circoncision du Guide. La Vierge agenouillée au milieu du tableau. Une des figures, simple et belle ; un petit garçon qui

1. N° 18 du catalogue.
2. N° 67 du catalogue.
3. Tentation du Saint, n° 297 du catalogue.
4. De Raphaël.

regarde les colombes est une autre figure agréable ; de fait le tout est admirable.

Dans une autre église, une Notre-Dame de Pitié, du Guerchin.

La Vierge suppliant le Christ ; une Peste au-dessous ; un entre deux. Le Guide et le Guerchin.

PARME

LA CATHÉDRALE

Corrège. — La coupole.

Règle. — Relever les parties claires de la peinture par un fond sombre, ou les parties sombres par un fond clair, selon que l'un ou l'autre aura le meilleur effet et fera la masse la plus heureuse. Dans la coupole de Parme, les objets sombres sont relevés, et les clairs à peine distingués de leur fond. Des figures tout entières sont regardées comme des ombres ; toutes les lumières sont d'une seule couleur ; c'est dans l'ombre seulement que les couleurs varient. En général toutes les ombres devraient être d'une couleur, et les lumières seulement de couleurs différentes : du moins cela doit être ainsi, si le fond de la peinture est sombre.

Des anges en camaïeu, du même.

Il faut demander à voir la Sainte Famille avec Saint Jérôme, du Corrège. Aucune peinture que j'aie jamais vue ne m'a donné un plaisir plus grand. Les airs de tête, l'expression et le coloris y sont dans la plus grande perfection. Il est extrêmement fini. Pas de jaune dans la chair. Les ombres paraissent ajoutées ensuite avec une couleur mince faite d'huile et d'outremer avec un soupçon de rouge et d'huile. Presque pas de contour, principalement au visage de la Vierge, lèvres, etc. Le rouge mêlé dans le blanc du visage imperceptiblement. Large partout.

Ce tableau a été offert à Lord Orford[1] pour 3.000 livres ; mais jugeant du tableau seulement d'après l'estampe qu'on lui

1. Père ou neveu d'Horace Walpole, le célèbre amateur et auteur des Anecdotes de Peinture.

montra, il refusa le marché. Quant à moi qui ai vu le tableau, je suis loin de trouver le prix déraisonnable. Il est vrai qu'on ne peut blâmer lord Orford d'avoir refusé le prix d'une composition qui promettait si peu d'après l'estampe, quoique le graveur ne soit rien moins qu'Annibal Carrache.

SAINT-JEAN

Les angles de la coupole, et la frise tout autour de l'église sont par les élèves du Corrège.

La demi-coupole, le Couronnement de la Vierge, Saint Jean-Baptiste (dont il y a une copie au palais Pitti) et Saint Jean l'Évangéliste avec des Anges[1] : tout par le Parmesan.

Corrège. — Au-dessus d'une porte, un Saint Jean avec l'aigle secouant ses ailes, du Corrège.

Dans une chapelle à droite une Notre-Dame de Pitié.

En face le Martyre de deux Saints. L'expression de la femme et celle de l'ange est céleste. Le coloris divin : blanc et huile, ombres grisâtres transparentes.

Une copie de la Nuit[2], meilleure que celle du palais de Modène.

Une copie de la Sainte Famille avec Saint Jérôme.

LE PALAIS DU JARDIN

C'est le premier en importance.

Une chambre peinte à fresque des sujets du Tasse par Tiarini[3]. Il y a quelques belles figures, en particulier celle qui écrit.

Une autre chambre par Charles Cignani. La peinture d'Apollon et Daphné, est belle, ainsi que celle de Bacchus et Ariane.

Un Triomphe sur la mer, par Augustin Carrache[4]. Au-dessus trois enfants du même : un bandant son arc avec le pied d'une

1. Aujourd'hui démolie, les deux figures du couronnement sont conservées à la bibliothèque.

2. Du Corrège, qui est au musée de Dresde.

3. Badigeonnés en 1767 par ordre du duc Ferdinand, ces peintures ont été dégagées et restaurées par Marie-Louise en 1833.

4. Au plafond de la même chambre.

manière très avantageuse ; un autre plongeant dans un lac ; un troisième mouillant sa flèche.

Quelques fresques qu'on dit du Parmesan.

FERRARE

Le dessin d'une jambe du Christ assez agréable. Mince dans la partie mince ; un pied mince et long.

A l'église Saint-Georges, le Martyre de Saint Laurent, du Guerchin.

A l'église du Stimato, le maître-autel, Saint François recevant les stigmates, du Guerchin.

A l'église du Saint-Esprit, l'Ensevelissement du Christ, du Caravage. Les caractères de la plus basse espèce ; autrement, bien exécuté.

La liste suivante paraît se rapporter à Ferrare.

Une copie du Festin du Véronèse.

Batailles, par Jules Romain.

Les voûtes par le Tintoret.

La Vierge et l'Enfant avec Marie-Madeleine et neuf Saints, etc., par le Garofalo.

Saint Roch et son chien avec un Ange au-dessus qui tient une croix, par le Guide.

Un jeune homme avec sa maîtresse.

Des têtes, par le Schiavone, et le pendant.

Madeleine du Carrache, la même qu'au palais Sampieri[1] ; celle-ci meilleure.

Minerve, avec une autre figure en armure.

Les Quatre Eléments, de Louis Carrache.

Un vieillard couronné de pampre, un verre à la main, derrière comme la tête d'une muse, par Dosso de Ferrare.

Saint Pierre qu'on va crucifier la tête en bas, du Guerchin ; d'un grand style.

Saint Pierre et Saint Paul, du Guide.

1. A Bologne.

Même sujet, du Guerchin.

Une belle Madeleine, de Guido Cagnacci.

Vierge avec l'Enfant tenant une colombe.

Sainte Famille dans un paysage, par le Titien.

La Femme adultère, du Titien.

La Vierge et l'Enfant avec une pomme; R...[1] devant Saint Paul.

Quantités de dessins pour des peintures, par Dosso.

Tête de Saint François, du Guerchin.

MANTOUE

PALAIS DU TÉ

Sixième chambre.

Cortèges militaires en plâtre.

Cinquième chambre.

Jules César avec les licteurs[2]. De chaque côté en médaillon, la Continence de Scipion, et Alexandre qui fait serrer les livres d'Homère. Dans différents compartiments six figures en pied en costume romain grandes comme nature.

Quatrième chambre.

Les Géants.

Le Portique.

Pas vu : Histoires en médaillon. L'Amour et Psyché.

VÉRONE

Dans un couvent, Banquet, par Paul Véronèse.

Sainte Justine, Pères Bénédictins du Mont-Cassin.

Dans la Confrérie de Saint-Antoine, tableau du Titien.

1. Ce mot illisible.

2. Par Jules Romain, ainsi que les ouvrages suivants.

BOLOGNE

SAINT-SAUVEUR

Une Assomption de la Vierge, d'Augustin Carrache[1], dans un mauvais jour, la peinture sombre, de sorte qu'on ne peut la voir ; mais c'est un bel ouvrage.

Le Christ portant sa croix[2], en petit ; mieux colorié que dessiné, par Le Guide.

La Crèche, par Tiarini.

Dans la sacristie, Saint Sébastien[3], esquisse du Guide.

SAINT-PAUL-DES-ANGES

Tableau du Paradis, par Louis Carrache.

CORPUS DOMINI

Louis Carrache. — Le Christ tirant la Vierge des Limbes et l'Assomption ; tous les deux de Louis Carrache. Le second est un tableau admirable. La figure en pied en rouge a une belle expression, et l'effort que font les apôtres pour lever la pierre du tombeau est bien exprimé.

La Résurrection[4], par Annibal ; dans un mauvais jour ; le tableau petit et sombre ; on ne peut pas bien juger, mais ce qu'on voit paraît admirable.

SAINTE-AGNÈS

Dominiquin. — Martyre de Sainte Agnès[5]. Peut-être le plus vraiment beau tableau qu'il ait fait. La sainte et le bourreau sont groupés de manière à former une belle lumière principale, élargie par les cadavres au-dessous et par la tête de l'agneau. Le second groupe est formé d'une jeune femme qui détourne

1. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 35 du catalogue.
2. Recueilli par le musée de Toulouse, n° 27 du catalogue.
3. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 140 du catalogue.
4. Transporté au Louvre, n° 1223.
5. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 206 du catalogue.

ses yeux du spectacle vers une vieille dont toute l'attention est fixée sur la martyre. Au-dessous une jeune femme et un enfant effrayés. De l'autre côté le juge avec ses assistants font la troisième lumière. Sainte Agnès est vêtue de blanc à fleurs d'or, sa draperie flottante rose, les lumières très blanches. Au-dessus, Dieu au milieu d'un chœur d'anges.

Un bon tableau de Tiarini.

SAINT-PÉTRONE

Saint Roch du Parmesan, avec le portrait du donateur, admirablement peint, ainsi que la tête du lévrier qui accompagne le saint[1].

Un bas-relief au-dessus de la grille de droite.

PALAIS BOLOGNINI

La façade ornée de têtes de bronze, quelques-unes admirables, par Alphonse Tennaro.

SAINT-JEAN-AU-MONT

La Vierge au rosaire[2], du Dominiquin. L'ange qui descend est très beau.

Sainte Cécile[3], chef-d'œuvre de Raphaël.

Saint François qui se tord les mains en contemplant le crucifix, un livre devant lui, par le Guerchin.

COUVENT *DE'SERVI*

Quelques bonnes fresques à l'extérieur, par Cignani, ses élèves et d'autres.

Albane[4]. — A l'intérieur, Saint André adorant la croix, plus moelleux que tout ce que j'ai vu de lui; on dirait une peinture

1. Probablement saint Georges, maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 190 du catalogue.

2. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 207 du catalogue.

3. On sait que ce tableau célèbre est à la Pinacothèque de Bologne, n° 152 du catalogue.

4. Erreur pour Bibiena (Jean-Marie), qui fut le père du célèbre Ferdinand Bibiena.

de Paul Véronèse. L'ange assis à distance sur un rocher trop voyant, et ne s'harmonise pas avec le fond ; le cheval bien peint ; dessin mauvais partout.

Noli me tangere, du même ; plus dans sa manière ordinaire, mais admirablement peint.

CHARTREUSE

Dans l'épicerie, une figure de la Justice avec le glaive dans une main et les balances dans l'autre.

L'autel à droite, Saint Bruno à genoux, la Vierge avec l'Enfant et les Anges au-dessus[1], par Le Guerchin. Beau regard tourné en bas de l'Enfant Jésus.

Louis Carrache. — A l'intérieur des grilles, le Couronnement d'épines[2] et la Flagellation[3], ouvrage divin du maître, horriblement noirci. On ne saurait rien inventer de plus émouvant que la patience et la résignation exprimées dans le Christ, et que la manière diabolique dont ses bourreaux le traitent.

La Communion de Saint Jérôme[4], d'Augustin Carrache. Elle est très belle, mais selon moi de beaucoup inférieure à celle du Dominiquin qui est à Rome.

Dans une des chapelles privées est Saint Jean prêchant sur les bords du Jourdain[5], avec une figure dans un bateau sur le devant, par Louis Carrache ; il fit ce tableau quand il vit qu'Augustin avait reçu tant d'honneur du tableau ci-dessus. C'est un bel ouvrage, tout à fait dans le style vénitien.

SAINT-FRANÇOIS

Louis Carrache. — Sur la droite et un peu en arrière du maître-autel, la Conversion de Saint Paul, de Louis Carrache[6]. Beaucoup d'esprit ; dessin et couleur admirables (les mains et les pieds). C'est ici l'un des meilleurs tableaux que j'aie vus de lui à Bologne. On dit que Le Guerchin en a pris sa manière,

1. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 13 du catalogue.
2. Même lieu, n° 50.
3. Même lieu, n° 49.
4. Même lieu, n° 34.
5. Même lieu, n° 40.
6. Même lieu, n° 47.

et il est vrai qu'il est fort semblable à la manière du Guerchin, mais il est supérieur.

L'Assomption de la Vierge[1], d'Annibal, dans le goût des Vénitiens ; le portrait du Titien au milieu.

SAINT-PIERRE

Dans la sacristie intérieure, la voûte est peinte par Louis Carrache. Le sujet est une Mère de douleurs assise au milieu des Apôtres qui la consolent, Saint Pierre paraît parler pour eux ; il pleure avec un mouchoir sur ses yeux.

L'Annonciation, à fresque, au-dessus du grand-autel, passe pour le dernier ouvrage de Louis Carrache, qui lui aurait coûté la vie. C'est un ouvrage indifférent.

SAINT-BARTHÉLEMY *DI PORTA*

La première chapelle à droite a un Ange qui montre un tombeau[2] à Saint Charles, par Louis Carrache.

Une Annonciation de l'Albane ; la Vierge belle. De chaque côté est un tableau dans le genre de l'Albane : l'un la Nativité, l'autre l'Ange qui ordonne à Saint Joseph de fuir en Egypte.

La Vierge et l'Enfant Jésus, petites têtes dans un ovale[3], du Guide.

SAINT-BARTHÉLEMY *DI RENO*

La Nativité d'Augustin Carrache, peinte à vingt-sept ans, ainsi que les deux Prophètes à la voûte ; Isaïe a une noble figure. Les deux peintures de côté, l'Adoration des Mages et la Circoncision, que les estampes attribuent à tort à Annibal, sont de Louis Carrache.

MENDICANTI[4]

La vocation de Saint Mathieu[5], de Louis Carrache ; le fond composé de larges masses transparentes.

1. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 38 du catalogue,
2. Celui de Varallo.
3. Dérobé en 1855, et porté en Angleterre.
4. Ou Sainte-Marie *della Pietà*.
5. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 44 du catalogue.

Le Guide. — Le maître-autel a deux tableaux en un[1], du Guide. Dans le haut est le Christ descendu de la croix, avec une main pendante et l'autre sur son ventre, la Vierge, etc. En bas est Saint Charles, Saint Georges et d'autres Saints à genoux. Florence[2] est en bas devant eux et à quelque distance ; ceci paraît être une vue exacte de la ville, avec les figures dans les airs. Belle peinture.

Job remis sur son trône[3] à qui l'on présente toutes sortes de personnes, dans un très beau tableau du Guide. Il y a dans le Guide un certain moelleux qui plaît merveilleusement. Ceci est tout à fait sa meilleure manière. Les moutons et les autres parties de la peinture où j'ai pu atteindre, ont le coup de pinceau le plus agréable que j'aie jamais vu.

SAINT-DOMINIQUE

Massacre des Innocents du Guide[4], me paraît être le même que celui de Raphaël dans la tapisserie[5].

L'apparition de la Vierge à Saint Hyacinthe[6], de Louis Carrache.

Saint Thomas écrivant sur l'Eucharistie, du Guerchin.

N.-B. Le Guide est enterré dans la chapelle des Guidotti.

Saint Raymond porté sur la mer par son manteau, de Louis Carrache.

Dans la chambre de l'inquisiteur G. Luigi se voit la superbe Charité de Louis Carrache, du style le plus noble qu'on puisse imaginer. Le Dominiquin a beaucoup étudié ce tableau.

PALAIS MAGNANI

Toute la frise avec des cariatides peintes par les Carraches. L'histoire de Romulus et de Rémus, d'un beau dessin, comme

1. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 134 du catalogue.
2. Erreur pour Bologne.
3. Transporté à Paris, dévolu à Notre-Dame en 1813, et perdu.
4. A la Pinacothèque de la ville, n° 135. Autres réflexions, p. 80.
5. Je ne sais quelle tapisserie l'auteur veut dire. Peut-être pense-t-il à l'estampe de Marc-Antoine d'après le maître.
6. Transporté au Louvre, n° 1239 du catalogue.

les cariatides ; ces ouvrages sont au moins égaux aux peintures du palais Farnèse.

Première chambre.

Apollon sur une espèce de siège qu'une base circulaire supporte, avec les quatre Éléments devant lui dans des vases : il est en train d'ouvrir ceux du feu et de l'air, il en a un autre sous le pied, à sa gauche est celui de la terre, à travers lequel on peut voir, par Augustin Carrache.

Figure d'un jeune guerrier casqué, un arc et des flèches dans la main, du Spagnuolo.

Une figure avec une torche à la main, peut-être l'Étoile du matin ; en pendant Bacchus endormi, d'Augustin.

Une figure de jeune femme levant les yeux au ciel, représentant la vie humaine ; elle tient dans sa main droite ce que nous appelons dans le Devonshire[1] *jellalocks*, au-dessus de sa tête le serpent qui mord sa queue ; sur un banc une tête de mort ; attribué à Louis Cagnacci.

Amour luttant contre un Satyre, d'Augustin. La tête de l'Amour paraît beaucoup trop petite.

PALAIS TANARI

En face de l'une des portes sur la rue, est un Hercule tuant l'Hydre peint en camaïeu, par le Guerchin.

Première chambre.

Bonnes copies d'après les deux fresques du Guide et du Dominiquin à Saint-Grégoire-le-Grand de Rome[2].

Deuxième chambre.

L'Assomption[3], morceau capital du Guerchin. La Vierge est assise sur les nuages au lieu de s'envoler vers le ciel.

Saint Augustin, du même.

1. L'auteur, né à Plympton, était de ce pays. *Jellylock* ou *jellalock* s'emploie encore dans le Lancashire pour nommer la moutarde des champs.

2. Fameux chefs-d'œuvre de ces maîtres, représentant l'un Saint André conduit au supplice, l'autre son martyre.

3. Transporté à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, n° 239 du catalogue.

Le Reniement, de Louis Carrache.

La Vierge, le Christ et Saint Jean, double du naturel, par le Guide.

Une bonne copie de la Vierge aux Roses, du Parmesan. L'original, qui était au palais Zani, a été porté en Pologne.

Vénus habillé par les Grâces ; un Amour dans le fond regarde des perles dans une cassette, Annibal.

L'Atelier du peintre. Plusieurs femmes nues autour de lui ; une vieille indique à un jeune modèle qui paraît honteuse la manière de se tenir, et montre du pouce Annibal en train de peindre et qui se retourne vers elle.

Bain de Diane avec Actéon, par Annibal.

Le Christ livré, de Louis Carrache.

La Cène, d'Augustin, où se trouve le chien et le chat.

La Naissance de la Vierge, de Louis Carrache. Il y a dans le tableau une statue de Jupiter Ammon étendu, la foudre à la main, un aigle, une tête de bélier.

LA MADONE DE GALIÉRA

L'Enfant Jésus représenté seul et debout entre Saint Joseph et la Vierge, levant les yeux vers les instruments de sa passion que lui présentent des anges, Dieu le père, etc., par l'Albane ; son meilleur ouvrage.

Adam et Ève, chacun d'un côté de la fenêtre, du même.

Saint Philippe de Néri entre deux Anges, par le Guerchin.

Dans l'oratoire, le Christ montré au peuple et Pilate qui se lave les mains, peint à fresque sur une muraille et transporté à grands frais.

Dans la sacristie, quelques bons tableaux : une Annonciation en deux pièces[1], d'Annibal ; et Saint Thomas de Villeneuve, du Guide, non terminé.

Hérodiade du Guide, la même que celle du palais Corsini à Rome ; mais celle-ci n'est qu'un *kitkat*[2] ou moins encore.

1. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, nos 39 et 40 du catalogue.

2. V. p. 304, note 2.

Une tête de Vierge, du Guide.

SAINTE-MARGUERITE

Vierge à l'Enfant avec Sainte Catherine, etc., par le Parmesan, la même que celle de la galerie Colonna[1]. Celle-ci paraît meilleure, et n'a pas dans les chairs ce ton grisâtre de la Vierge Colonna.

INSTITUT PUBLIC

Abondante collection d'animaux, insectes, poissons, oiseaux, etc., etc. Au rez-de-chaussée le plafond peint d'un grand goût par Pellegrin Tibaldi. Ce sont des figures isolées, un Polyphème, etc. Cet ouvrage et les deux autres fresques de sa main dans l'église de Saint-Jacques-le-Majeur, donnent de lui une haute opinion (c'est dans la chapelle Poggi).

SAINT-JACQUES-LE-MAJEUR

Saint Roch et un Ange, de Louis Carrache.

La Vierge et l'Enfant sur un trône.

Saint Michel foulant aux pieds le diable et tenant une balance avec des âmes dans le bassin de droite[2], gravé par Augustin.

Deux grandes histoires à fresque dans une chapelle du côté gauche du maître-autel, juste quand on a passé la grille, par Pellegrin Tibaldi. Plusieurs figures d'un dessin admirable ; on dit que les Carraches ont étudié d'après ces fresques.

La Présentation au Temple, d'Horace Sammachini ; peu considérable, mais Augustin l'a rendue telle en lui faisant l'honneur de la graver.

LES CAPUCINS-DANS-LES-MURS
(AU DELA DE SAINT-MICHEL *IN BOSCO*)

Au maître-autel un Crucifix du Guide, prodigieusement beau.

1. A Rome.
2. Par Denis Calvaert.

La Vierge d'un côté, Saint Jean de l'autre, et Marie-Madeleine embrassant les pieds du Christ[1].

SAINT-ANTOINE

(S'adresser au palais voisin pour visiter cette église).

Louis Carrache. — Le tableau du maître-autel, qui représente Saint François prêchant à ses disciples, est la plus superbe peinture que j'aie vue encore de Louis Carrache. Le caractère des têtes, des mains, des jambes et des pieds, la noblesse des draperies, en un mot tout est à la perfection.

La Vierge supportant le Christ mort; saint Jean au premier plan se penche, et étend la main en avant pour toucher la couronne d'épines. Nicodème regarde la Vierge et montre du doigt le sépulcre. Tiarini.

SAINT-THOMAS *DI STRADA MAGGIORE*

Saint André et Saint François avec le Christ au-dessus, du Guide; sombre.

La Fuite en Égypte. La Vierge s'appuyant sur saint Joseph pour monter sur l'âne ; saint Joseph contemple d'un air doux l'enfant Jésus, qu'il a dans les bras; celui-ci paraît impatient de passer aux bras de sa mère. De Tiarini, qui a toujours quelque chose de neuf dans ses peintures.

PALAIS ZAMBECCARI[2]

Quatre tableaux des Carraches : les Trois Anges à table avec Abraham[3], dont la femme est derrière une tente; l'Échelle de Jacob; Gaza, pris de la Bible de Raphaël[4]; et le Veau d'or.

La Mise au tombeau, de Paul Véronèse; belle conservation.

1. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 156 du catalogue.
2. Il ne reste que quelques tableaux de sa riche galerie.
3. L'auteur écrit Jacob par erreur.
4. Les sujets peints aux Loges du Vatican.

LA MADONE *DI STRADA MAGGIORE*

Louis Carrache. — La Vierge sur le croissant, au-dessous Saint François et Saint Jérôme ; divine peinture de Louis Carrache. Quand on considère la grande simplicité qu'il y a dans l'air de cette figure en comparaison de celles de Carle Maratte ou de Lanfranc, on ne s'étonne plus du grand renom de son auteur et de ce tableau en particulier.

SAINT-GRÉGOIRE

Baptême du Christ, d'Annibal ; un de ses premiers ouvrages.

Saint Georges avec le dragon à ses pieds [1] ; délicate expression de la jeune fille, qui s'enfuit comme frappée d'un léger effroi, mais témoignant un certain plaisir à contempler le monstre mort.

Au-dessous est Saint Michel chassant du ciel les Anges rebelles. Au-dessus encore, dans la marge de l'encadrement, Dieu le père avec les anges, belle figure.

Saint Guillaume [2] du Guerchin, tout à fait de son meilleur style. La Vierge avec l'Enfant Jésus dans le haut du tableau, est la même que celle du palais Pitti à Florence [3].

SAINT-LÉONARD

Le Martyre de Sainte Ursule, dans le style vénitien, de Louis Carrache.

La Vierge apparaît à Sainte Catherine en prison avant son martyre, de Louis Carrache ; un peu dur.

SAINT-BENOIT

Saint Antoine abbé tourmenté du diable et réconforté par Jésus-Christ, de Cavedone, ainsi que les tableaux de côté.

1. Par Louis Carrache.

2. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 12 du catalogue. Il y a de ce tableau une belle esquisse au musée de Naples.

3. Dite *Vierge à l'hirondelle,* n° 156 du catalogue.

Celui qui représente la Charité est une suave figure. Dieu le père, au-dessus, est aussi de ce peintre, qui fut un élève des Carraches et leur imitateur fidèle.

La Vierge assise dans l'expression de la tristesse, la couronne d'épines dans les mains, s'entretenant avec Marie-Madeleine de la mort de son fils, de Tiarini. Les Prophètes [1] et les anges sont beaux et aussi de sa main.

PALAIS RANUZZI

Saint François, un ange dans les airs fait de la musique, du Guerchin, dans son meilleur style.

En face, Saint Jean-Baptiste enfant, du même.

Saint Jérôme, de Louis Carrache.

La Chasteté de Joseph, du Guide, la même que celle de Rome, au palais où se trouve Dédale et Icare.

PALAIS ZANCINI

Saint Roch faisant l'aumône, du Guide, en petit d'après un Louis Carrache de Dresde [2].

Le beau carton des Vivants et des Morts [3] par Carlo Cignani.

MAISON CONTI

Guido Cagnacci. — Tarquin et Lucrèce. Bien peint. Les chairs et le linge de Tarquin font une belle masse ; toute la femme et la tête de Tarquin sont d'une peinture admirable.

Le Guide. — Jupiter vainqueur des Géants, bien dessiné et bien peint ; il a souffert.

La Vierge et l'Enfant, esquisse du même.

Dieu le père, du même. Figure superbe ; peu de couleur ; peint sur un fond sombre, largement, puis touché d'ombre et de lumières vivement.

1. Quelques-uns les donnent à Cavedone.

2. Le tableau de Dresde est d'Annibal Carrache.

3. Je ne donne cette leçon que faute de mieux, d'après Leslie et Tom Taylor.

La Vierge baisant l'enfant Jésus au front, il a son doigt dans sa bouche. Tableau bien peint, avec une belle masse de lumière.

La Fortune volant au-dessus d'un globe, un Amour paraît la retenir.

SAINT-BERNARD

Saint Charles adorant l'enfant Jésus, la Vierge et saint Joseph, de Louis Carrache.

Sainte Françoise Romaine ressuscite un enfant, de Tiarini.

SAINT-MARTIN-MAJEUR

Louis Carrache. — Saint Jérôme. La main gauche étendue vers un livre, de la droite il tient une plume ; tableau tout à fait merveilleux, dans le plus grand style grec, si vous considérez l'expression ; car je regarde cette figure aussi bien que quelques-unes des meilleures de Louis Carrache, comme étant en peinture ce que le Laocoon est en sculpture.

SAINT-JEAN-BAPTISTE

Louis Carrache. — Un fort beau tableau de la Naissance de Saint Jean. Le clair-obscur d'un grand effet ; une lumière étendue et large au milieu du tableau, mais qui ne dépasse pas en force la draperie gorge de pigeon de la mère de saint Jean. La draperie rouge de la jeune femme assise à la droite de saint Jean est d'une noblesse parfaite ; de larges plis, point de lumières voyantes, deux couleurs seulement, une pour les lumières, l'autre pour les ombres.

LES CAPUCINES

L'Enfant Jésus quitte le sein de sa mère pour considérer les instruments de sa passion, que des Anges pleurants portent en l'air ; de l'Albane[1].

1. Recueilli par le musée de Dijon, n° 1 du catalogue.

COVERTITI

Un beau tableau de Louis Carrache, La Vierge et l'Enfant avec la Madeleine et d'autres Saints, des Anges, etc.[1].

MADONE *DEL PIOMBO*

Dans l'oratoire, la Nativité de la Vierge, par l'Albane.

Le Christ en croix, la Vierge et Saint Jean : la Vierge s'entretient avec saint Jean des moyens de déposer Jésus de la croix.

PALAIS MONTI

Une belle figure en pied de saint Jérôme, plus grande que nature, par Louis Carrache, et de son plus grand style.

Cérès, Vénus et Bacchus, de l'Albane. Vénus au milieu avec des amours, un arc en ses mains ; du côté où paraît Cérès, des amours moissonnent, etc. ; du côté de Bacchus ils vendangent.

Apollon et Daphné avec un Dieu fleuve dans un paysage, du même.

Bain des Nymphes, Diane au-dessus avec un large croissant de lumière au-dessus de la tête, du même.

Vénus et Adonis du même. Tous ces morceaux sont de sa pire manière.

Richesse et Pauvreté, du Guide ou de son école.

Lapidation de Saint Étienne et le Massacre des Innocents, donnés à Salvator Rosa, mais ne ressemblant nullement à la manière que je lui connais.

Saint Sébastien, par Lucas Giordano, dans la couleur des Vénitiens.

Judith qui va prendre la tête d'Olopherne pour la faire voir à l'armée, elle se tient en avant sur un échafaud ; par Élisabeth Sirani.

1. Maintenant à la Pinacothèque de la ville, n° 42 du catalogue.

PALAIS RATTA

Une Sagesse, du Calabrèse.

Repos en Égypte, de Lionel Spada ; il a l'air d'un tableau de Louis Carrache, de qui je crois ce peintre fut élève.

Enée et Anchise, fresque de Louis Carrache.

Le Retour du Prodigue, du Guerchin.

La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean, de l'Albane. Saint Jean monte sur une chaise pour atteindre l'Enfant Jésus ; Saint Joseph, à l'ouvrage, rabote.

Saint Joseph avec l'Enfant Jésus dans les bras, du Guide.

Trois figures nues, deux hommes et une femme, enchaînés à des rochers, du Guide.

Une Sibylle du Dominiquin, la même figure exactement que la Sainte Cécile[1] du palais Borghèse à Rome ; seulement au lieu de musique, celle-ci a des tablettes.

PALAIS CAPRARA

Quelques bons morceaux du Bourguignon.

Un groupe d'enfants. Les mêmes qu'au palais Sampieri[2] ; Vénus et l'Amour en l'air : les trois Grâces, tenant au-dessus d'eux une draperie en guise de tente. Albane.

Minerve et une autre figure qui s'envole comme en colère.

Un Saint qui recommande une personne à la Vierge ; petit et beau ; d'Annibal Carrache.

L'Enfant Jésus mangeant la bouillie des mains de sa mère ; petit tableau du Guerchin, beau également.

Amours endormis, du Guide.

Vierge à l'Enfant, la même que la copie d'Hudson[3], par Vouet.

Le Mariage de sainte Catherine, de Vandyck.

1. Dénommée Sibylle.
2. A Bologne.
3. Peintre anglais, mort en 1779, qui fut le maître de Reynolds.

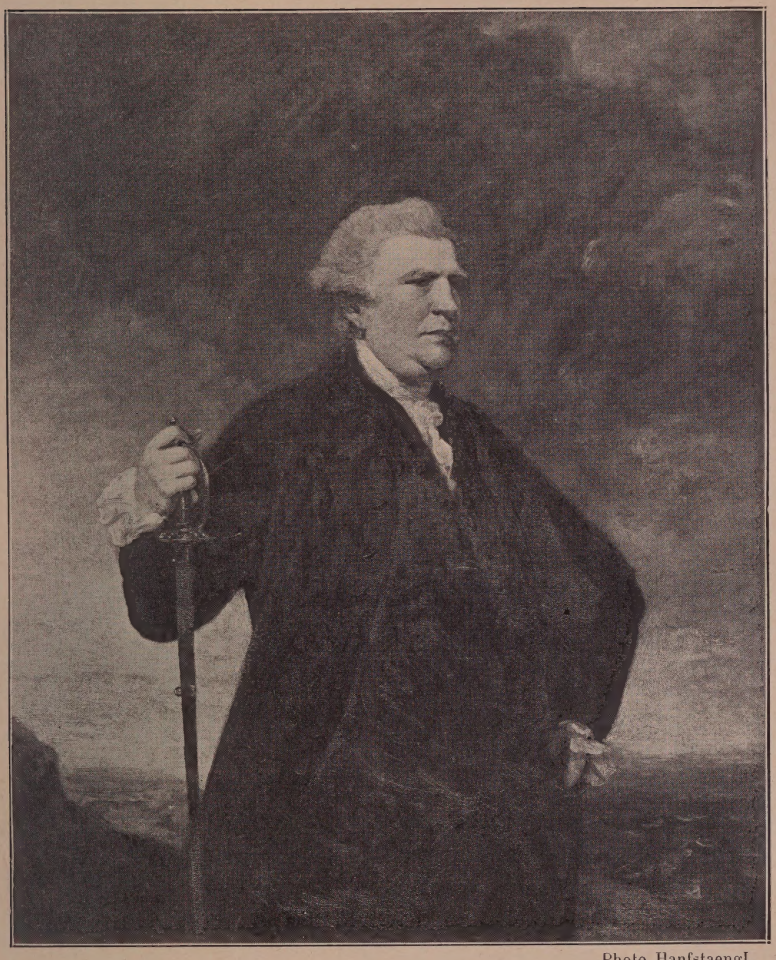


Photo Hanfstaengl.

L'Amiral Keppel par Reynolds.

(Galerie nationale de Londres.)

PALAIS FAVI

Les Exploits de Jason, dans une frise, par les trois Carraches.

Dans la petite salle, le Voyage d'Énée en douze tableaux [1]. Polyphème attaquant la flotte d'Énée, et les Harpies jetant l'alarme parmi les Troyens, sont peints d'après des dessins qu'on a de la main d'Annibal.

La chambre suivante, par Annibal : Histoire d'Énée.

VENISE

LES CARMES DÉCHAUSSÉS

Belle église. Des rayons de verre de couleur ; tubes jaunes. Une lumière artificielle ménagée au-dessus de l'autel. L'effet de ces deux choses est extraordinaire [2].

SAINTS-JEAN-ET-PAUL

Titien. — Saint Pierre Martyr, par le Titien [3]. Les arbres s'harmonisent avec le ciel, c'est-à-dire s'y perdent en plusieurs endroits, tandis qu'ils s'enlèvent fortement en d'autres par le moyen de nuages blancs. La chevelure et les ailes des anges, ainsi que les parties sombres de leurs ombres, ont la même couleur que les arbres, qui sont d'un ton brun. Les ombres de la draperie blanche, de la même couleur que la partie claire du sol ; la lumière, de la couleur du visage du saint. Des arbres opposés aux masses de lumière ; derrière, des arbres sombres ; derrière encore, des montagnes d'un bleu rompu. Le dessin noble en général, surtout la jambe droite de celui qui tourne

1. Par l'Albane, Massari et Cesi.

2. Je crois ceux dont il parle détruits.

3. Brûlé dans l'incendie de 1867, qui consuma une partie de cette église. Plusieurs copies subsistent, une à l'École des Beaux-Arts de Paris. Gravé par Valentin Lefèvre. Autres réflexions sur ce tableau, p. 197.

la tête. Les ombres de ses yeux et de ses narines bien arrêtées et d'une belle forme.

Véronèse. — Dans le vieux Réfectoire, le célèbre Banquet de Paul Véronèse[1]. Le maître du festin en rouge sous l'arcade du milieu, tourné vers le spectateur ; la figure tirée de Vécellio[2]. L'homme sur la gauche[3] maniant la fourchette et le couteau est le Père qui fit travailler Véronèse. La masse de lumière est sur la nappe dans le milieu ; le Christ et les figures de chaque côté, tendres. Tout le bâtiment et le ciel, légers, comme à son habitude ; le bâtiment du premier plan dans la pénombre. Deux piédestaux de chaque côté ; la nappe un peu en arrière claire. Dans pas une seule figure, la chair plus claire que son fond : tout au plus la même valeur seulement. Point de lumière large, sinon ce milieu de la nappe, si l'on excepte les susdits piédestaux. Une gravure.

SAINT-GEORGES-MAJEUR

De chaque côté du maître-autel, deux tableaux du Tintoret, une Cène[4] et la Manne[5].

Bassan. — A l'entrée à droite, la Nativité, du Bassan. L'enfant peint dans le plus grand style. Il semble qu'on l'ait peint d'abord sans ombres, puis que les ombres aient été mises après coup par un glacis de laque très étendu d'huile. La couleur de l'enfant est tout laque et huile.

Véronèse. — Dans le réfectoire est le célèbre Banquet du Véronèse, représentant Les Noces de Cana[6]. Parmi les musiciens le principal est Véronèse lui-même avec une viole, le second avec une basse est le Titien, le troisième avec un

1. Maintenant à l'Académie de Venise, salle VIII, n° 4.

2. Du recueil de César Vecellio : *Habiti antichi*, paru en 1590, copié par l'imprimerie de Firmin-Didot en 1859.

3. Droite du spectateur.

4. A droite.

5. A gauche.

6. Aujourd'hui au Louvre. D'autres réflexions, p. 160.

instrument semblable est Tintoret[1] ; l'homme à la flûte est le vieux Bassan.

La figure de Véronèse fait la lumière principale. Il est au milieu du tableau, et est vêtu de blanc avec des bas jaune clair. La seconde lumière est son frère, qui s'apprête à goûter le vin, vêtu de blanc à ramages de diverses couleurs. La nappe au bout de l'autre côté avec la dame fait une large masse de lumière. Presque toutes les autres figures paraissent être en demi-teintes ; çà et là quelques petites places claires pour éviter la pesanteur ; tous les balustres en demi-teinte. Entre quelques figures sur la droite le bâtiment clair s'aperçoit, pour empêcher l'ombre de faire une ligne, et que le tableau ne paraisse mi-parti d'ombre et de lumière. Le ciel, bleu avec des nuages blancs. La tour au milieu, du blanc des nuages, et de même toute l'architecture du fond, laquelle devient de plus en plus sombre à mesure qu'elle approche des figures du devant. Entre l'architecture sombre du premier plan et la claire par derrière, sont placées des figures qui joignent l'une à l'autre.

NOTRE-DAME *DELLA SALUTE*

Titien. — La Descente du Saint Esprit, du Titien[2]. Une figure habillée de blanc à ramage d'or léger, bel effet. Toutes les couleurs rompues ; aucune forte. Les trois Maries font la principale lumière.

A la voûte du maître-autel, dans le chœur, trois belles peintures du Salviati. Celle du milieu, la Manne au Désert ; une autre représente l'Ange qui conduit Habacuc au secours de Daniel dans la fosse ; la troisième, l'Ange au secours d'Élie. Les deux dernières gravées par Louisa.

Autour[3] sont les Évangélistes dans des ronds, par le Titien. Trois peintures de Lucas Giordano : la Nativité de la Vierge, la Présentation et l'Assomption.

1. Ces ressemblances et plusieurs autres sont rapportées par Zanetti, *Pitture di Venezia*, sur la foi d'un manuscrit autrefois gardé dans le couvent.

2. Dans la dernière chapelle à gauche.

3. Dans les chapelles.

Tintoret. — Dans la sacristie les Noces de Cana du Tintoret. Une gravure par Odoard Fialetti, peintre et disciple du Tintoret.

On voit par ce tableau le grand usage que Tintoret fit de ses maisons de carton et de ses figures de cire [1], pour la distribution de ses masses. On y trouve le clair-obscur le plus naturellement représenté qui se puisse imaginer. Toute la lumière vient de plusieurs fenêtres au-dessus de la table. La femme debout qui se penche en avant, tendant son verre, est de grand service : en couvrant une partie de la nappe, elle empêche qu'il n'y ait trop de blanc dans le tableau, et par le moyen de ses ombres fortes elle rejette la table en arrière et rend la perspective plus agréable. Mais pour empêcher cette figure de faire l'effet d'une pièce de rapport noir sur clair, son visage est clair, ses cheveux font masse avec le fond, et la lumière de son fichu est plus blanche que la nappe. Les ombres bleu d'outremer ; les ombres fortes de la masse bleuâtres ; toutes les autres couleurs des draperies pareilles à celle du linge lavé. Çà et là cependant une petite draperie de laque, avec un jaune vif : l'homme qui reçoit le vin. Point d'obscurité dans cette peinture : le sol est lumineux, d'un gris huileux (la nappe est bleue en comparaison), et les figures s'en détachent fortement par leur ton sombre, mais sans couleur presque. Dans la figure de femme qui verse, quoique ses ombres soient fort obscures, les lumières, en particulier sur le genou, sont plus claires que le fond. Toutes les femmes à table ne font qu'une masse de lumière. La Cène du même peintre, à Saint-Georges, a reçu la même disposition, sauf que tous les apôtres sont d'un même côté. La lumière est derrière et projette leurs ombres sur la table.

La Cène [2].

Samson et Jonas [3], par Palme.

1. Ridolfi (Vie des illustres Peintres Vénitiens, éd. de 1648, t. II, p. 6) dit que le Tintoret s'exerçait au moyen de petites figures de cire et d'argile, qu'il habillait, et qu'il disposait dans de petites maisons ou perspectives de bois ou de carton, plaçant aux fenêtres de petites lumières pour en régler les ombres.

2. Absente de cette église.

3. Deux tableaux.

Aaron et Josué [1], par Salviati.

Saint Marc, et au-dessous, Saint Sébastien; Saint Roch, Saints Côme et Damien, par le Titien.

Au plafond trois peintures du Titien, tout à fait admirables : la Mort d'Abel, le Sacrifice d'Abraham et David coupant la tête de Goliath : toutes trois gravées par Lefèvre.

CONFRÉRIE DE SAINT-JÉROME

(PRÈS SAINT-FAUSTIN)

L'autel en haut des degrés, une Vierge avec un Ange et Saint Jérôme : la Vierge en haut, l'ange en bas, saint Jérôme levant les yeux, par le Tintoret. Une gravure, par Augustin Carrache.

CONFRÉRIE DE SAINT-MARC

TINTORET. — Saint Marc arrachant au martyre un homme qui l'avait invoqué [2]. Les mains de plusieurs figures belles. Les bâtiments derrière, entièrement clairs; les ombres, glacées de jaune par-dessus. La partie haute du ciel, sombre : la basse, blanche, pour s'unir avec le bâtiment. Des arbres de côté assez sombres pour s'unir aux figures, qui sont sombres, Le mort, principale lumière au milieu de cette masse sombre. Quelques-unes des draperies peintes en grisaille, et ensuite glacées à l'huile, font un riche effet. Des haches et d'autres objets qui gisent à terre, sont comme glacées seulement, et plusieurs n'ont que les contours. Un piédestal et une colonne clairs, mais rompus par une figure à gauche; derrière, les colonnes plus sombres, et ensuite les claires à distance. Par tout le tableau, la masse de demi-teinte pénètre le fond clair par le moyen de turbans blancs rayés, de chairs, de rouges légers, etc. Point d'obscurité. Les bâtiments clairs à distance ont de même quelques portes sombres, de manière à s'unir avec les premiers plans. Le bâtiment sombre à gauche a sa partie

1. Même remarque.

2. Connu sous le nom de *Miracle de l'Esclave*. Maintenant à l'Académie, salle XX, n° 4.

haute perdue dans un ciel aussi sombre. La draperie du tyran de l'autre côté de même.

Règle. — Quelquefois sur une couleur neutre, sombre, du blanc en glacis; et le sol rompu de place en place par des intervalles entre les pierres, briques, etc. La chair, l'ensemble étendu large et doux dans le ton neutre, puis ajouter les ombres en glacis.

PALAIS ROYAL. BIBLIOTHÈQUE

Tintoret. — Translation du corps de Saint Marc. Un fond plutôt clair, un groupe de figures en demi-teinte, chameau, etc., qui pourtant reçoit la lumière par un côté. Au milieu seulement est le corps qui est clair, et tout en douceur sur le sol. Le chameau dans l'huile. Le corps de la figure qui revient à soi, beau. Le corps clair sort d'une masse de demi-teinte qui s'unit au sol. Dans le fond, qui est sombre, le sol, jusqu'à la partie supérieure de la figure, est clair.

Règle. — En peignant de l'architecture, et, après l'avoir peinte en camaïeu bleu, si vous voulez la faire briller, glacer blanc et beaucoup d'huile.

SAINT-ZACCHARIE
(près de saint-marc)

Véronèse. — Dans la sacristie un admirable tableau de Paul Véronèse : La Vierge et l'Enfant sur un piédestal avec Saint Jean-Baptiste, et au-dessous Saint Jérôme, Saint François et Sainte Catherine[1]. Une estampe d'Antoine Luciani, dessinée par Tiépolo.

La Vierge et l'Enfant font une masse. Saint Jean une autre. Le piédestal est clair, ainsi que la colonne cannelée. Le tableau est peint dans une manière très large, dessin large et hardi, et merveilleusement bien colorié. Il paraît bien avoir été exécuté sur une impression de plâtre[2], et avec le doigt.

1. Maintenant à l'Académie, salle XV, n° 9. Une belle copie est au Capitole à Rome.

2. Couche de plâtre ou de craie délayée à la colle que les peintres étendaient sur le panneau ou sur la toile. Reynolds l'a pratiquée à l'imitation de Venise et feu M. Galand s'en servait encore.

C'est le mieux conservé de tous les tableaux que je connais de ce peintre. La chair d'un rouge indien pourpré. Une gravure de Wagner.

Une belle peinture de Salviati, représentant un Miracle des Saints Côme et Damien[1].

SAINTE-MARIE ZOBENIGO

Le Sauveur en l'air, au-dessous Sainte Justine et Saint François de Paule, par le Tintoret[2].

Au-dessus de la porte, Conversion de Saint Paul, Tintoret[3].

Le plafond et beaucoup d'autres tableaux, par Palme.

LE RÉDEMPTEUR

L'Ascension, du Tintoret[4], et une autre du Bassan[5]. Le Christ, dans la seconde, s'enlève d'un beau mouvement.

Jésus mis au tombeau, beau tableau de Palme.

La Flagellation du Tintoret.

Le Baptême de Jésus-Christ, commencé par Paul Véronèse, terminé par un autre.

RELIGIEUSES DE SAINTE-ANNE[6]

Un Saint François du Guide. Le même que celui du palais Colonna et à Bologne dans le Palais Public.

CONFRÉRIE DE SAINT-ROCH

Au rez-de-chaussée, l'Annonciation du Tintoret. Une gravure par Sadeler. L'Ange est en train de passer la fenêtre; toute une bande de petits anges s'y précipite avec lui. Bel effet.

1. Aujourd'hui retirée.
2. Troisième autel à gauche.
3. Il n'y est plus.
4. Première chapelle à gauche.
5. C'est une Résurrection. Deuxième chapelle.
6. Maintenant hôpital de la Marine.

Les Mages.
La Fuite en Égypte.
Près de quarante peintures du Tintoret.

LA MADONE *DELL' ORTO*

Tintoret. — Sainte Agnès priant pour la guérison du fils d'un Prophète. On dit que Piètre de Cortone admirait beaucoup ce tableau, et qu'il l'a étudié et copié. C'est une belle peinture.

La sainte au milieu, en blanc. La tête de l'agneau dans le blanc. Cette masse est environnée de figures de couleur sombre, mais de chaque côté, vers les bords, est une petite lumière. Une coiffure blanche, un bout de linge sur une épaule ; et, pour éviter la pesanteur dans le bas du tableau, les jambes de la figure couchée sont assez claires. Les têtes et les poitrines de deux femmes au-dessus de sainte Agnès sont claires, pour s'unir à l'architecture de derrière, qui est claire sur un ciel clair. D'un côté une masse d'architecture rapprochée et sombre. Les anges au-dessus sont tout vêtus de bleu de ciel avec des lumières blanches, pareils au ciel qui est blanc et bleu.

Un tombeau avec Saint Laurent Justiniani, Saint Jean-Baptiste, Saint François et Saint Augustin[1], par Pordénone. Le saint Laurent est une belle figure. Gravure par Louisa.

Tintoret. — Dans le chœur deux grandes peintures du Tintoret. Une le Jugement dernier[2]. Les masses ne sont pas très fidèlement observées ; les masses de lumière ni les masses d'ombre n'y sont d'une belle forme. Quantité de figures. La rivière est bien peinte et d'une belle invention ; c'est une espèce de cascade dans laquelle se voient des figures marquant leur effroi par diverses attitudes.

L'autre[3] est l'Érection du Veau d'or. Au haut de la peinture est Moïse, mais le peuple en bas ne le voit pas, à cause des nuages volant sous la montagne.

1. Maintenant à l'Académie, salle VII, n° 25.
2. A droite.
3. A gauche.

Autour de l'autel, sous la coupole, sont cinq figures représentant des Vertus. La draperie de quelques-unes très belle, particulièrement celle de la Religion.

Les portes de l'orgue à l'intérieur[1] : d'un côté Saint Pierre contemplant la croix tenue en l'air par un Ange, de l'autre la Décollation de Saint Christophe.

A l'extérieur, la Présentation de la Vierge au Temple [2]. La Vierge est vêtue de couleur sombre sur un fond clair; mais la chair et quelques lumières sur la draperie s'harmonisent avec le fond derrière : d'une part avec la draperie sombre en haut, d'autre part, étant claires, avec le clair du fond. Le peintre a supposé une longue suite de degrés, au haut desquels à distance est le prêtre avec une autre figure. La petite sainte Vierge presque arrivée. Le temple jette une ombre sur une partie de cet escalier, une autre figure debout dans le milieu.

Tous ces tableaux du Tintoret. Gravures par Louisa.

Règle générale. Vénitiens. — Une ou plusieurs figures sur un fond clair ; il faut que le haut égale sinon surpasse en clarté le fond, le bas sombre avec des lumières çà et là. Le terrain sombre.

Si la seconde masse de lumière est trop grande, interposer une figure sombre qui la divise.

Une draperie blanche bordée et rayée ou à ramages bleus, comme la fiancée des Noces de Cana, ou la Vénus du palais Colonna, sur un fond chaud dans l'huile.

Zuccharelli[3] dit que le Véronèse et le Tintoret ont peint sur un fond de plâtre. Il ne croit pas que le Titien ait fait cela. Je suis absolument d'avis qu'ils l'ont tous fait.

Un portrait, qui met une robe de chambre, ou une manche seulement. La figure de Paul Véronèse à la Bibliothèque de Venise. La figure détachée sur un côté seulement.

Règle. — En cas de figures sombres sur fond clair, ne pas les détacher tout autour.

1. Maintenant exposées de chaque côté du maître-autel.
2. Maintenant dans une chapelle à gauche.
3. Le peintre de paysages, qui vécut une partie de sa vie en Angleterre.

PALAIS DUCAL. SALLE DU COLLÈGE[1]

Véronèse. — Venise sur le trône, etc. Le visage, etc., dans la demi-teinte avec des reflets. La jupe blanche à fleurs d'or et un morceau d'hermine blanche fait la masse blanche contre un ciel bleu clair avec des nuages couleur chair. La figure au-dessous, la Paix, le haut de son vêtement très sombre, le bas clair, couleur de chair rehaussé de jaune. Le rideau en douceur contre le fond. La Justice plutôt sombre, les mains, le linge, la tête, plus clairs que le fond. Quelques touches dans la draperie, de même. Le lion sombre. La draperie claire de Venise plus sombre sur les bords que le fond.

Règle générale. — Un ciel d'anges clair. La lumière par le moyen des nuages, etc., s'éteint par degrés. D'un côté seulement une figure sombre doit s'opposer vivement à la lumière, pour donner de l'esprit à la peinture. L'Annonciation du Titien.

S'il y a deux figures dont l'une soit dans l'ombre sur un fond clair, il faut que l'autre soit claire sur un fond sombre.

Vêtement de laque, la laque en glacis sur le fond de plâtre, ensuite les lumières, et, s'il le faut, glacer par dessus.

SAINTE-CATHERINE

Véronèse. — Le Mariage de Sainte Catherine. Peinture claire et lumineuse. La partie supérieure des figures, claire sur un fond clair. Une colonne claire, sainte Catherine plutôt claire, l'ange clair sous les colonnes claires. Ce n'est pas tout à fait son meilleur goût de couleur.

SAINT-SÉBASTIEN

Le monument de Paul Véronèse dans l'église.

Véronèse. — Le plafond est peint par lui en trois compartiments, avec des espaces longs qui offrent des enfants et des fruits en guirlande. Le premier compartiment est Esther présentée à Assuérus en présence de Mardochée ; celui du milieu, la

1. Cotton dit *anticollège* par erreur.

même reine; le troisième est le Triomphe de Mardochée.

Au maître-autel, la Vierge et l'Enfant en haut, au-dessous Saint Sébastien, Sainte Catherine, Saint Jean-Baptiste, Saint Pierre, Saint François et un Père compatriote du peintre, qui commanda cet ouvrage. Une gravure par Alexandre della Via. De Paul Véronèse.

De chaque côté, dans le chœur sont deux belles peintures de lui. A gauche, Saint Marc et Saint Marcelin condamnés et allant au martyre. Ils sont abordés par leur père, soutenu de serviteurs, qui les supplie de vivre, la mère en larmes suit, l'épouse du saint lui amène ses enfants. A leurs côtés saint Sébastien les encourage en leur montrant un ange avec le livre de vie. Un des meilleurs ouvrages du Véronèse. La principale lumière du tableau est de la même couleur que dans une femme agenouillée. Ceci est une très bonne manière : elle fait de la chair la lumière principale. Si la draperie était couleur de chair, comme celle de la Transfiguration[1], cela serait peut-être mieux encore. Les bâtiments dans ce tableau sont tous blancs.

De l'autre côté, à fresque, Saint Sébastien, que l'on attache à une pièce de bois pour souffrir le supplice des massues. Plusieurs prêtres païens, qui s'efforcent de le convertir à l'idolâtrie. Pas de chiens. Une gravure par Mételli. Toutes les figures sombres, sur un fond clair (un bel édifice), à l'exception de l'homme qui tient un cheval, et qui a des manches de couleur rose du même ton que le fond. Le ciel primitivement était bleu, avec des nuages blancs : ce bleu a tourné au noir. Le saint Sébastien, belle figure. Les bâtiments derrière ne sont que de deux tons, un plutôt clair, l'autre un peu au-dessous du plus fort degré d'ombre. De beaux ornements, des colonnes, etc., autour de ces tableaux.

La Purification, du même, sur l'orgue à l'extérieur. La principale lumière est une pièce de soie changeante, couleur de chair rehaussée de jaune. Un jeune garçon avec une draperie jaune sur la poitrine vient par dessus. Pas d'autre lumière que

1. De Raphaël au Vatican.

celles que fait la chair, et aussi un chien qui tire sur la couleur de chair. Un pilier carré clair. Une gravure de Lefèvre.

A l'intérieur de l'orgue, la Guérison du Paralytique, par le même.

Sur le corps de l'orgue (*pergolato*), la Nativité, du même.

Sur la chaire une petite Sainte Famille[1], du même.

Dans la sacristie quelques-uns de ses plus beaux ouvrages. Le plafond n'est qu'indifférent, il représente le Serpent d'airain.

Dans le réfectoire de Saint-Sébastien, le Repas chez Simon le lépreux. C'est ici la seconde peinture que Paul Véronèse avait faite de ce sujet à Venise. La femme qui lave les pieds du Christ, au bout du tableau, côté droit. La nappe, principale lumière, divisée en plusieurs parties par le moyen de figures sombres. Aux premières colonnes tant d'huile qu'elles en sont jaunes. Les chiens peints sur fond de plâtre. Très endommagé. Une estampe en deux feuilles par Mételli.

ÉGLISE *DE FRARI*

A droite, en entrant par la grande porte, après qu'on a passé l'autel du Crucifix, est la Présentation[2] avec plusieurs saints au-dessous : tableau admirable de Salviati, aussi beau qu'un Titien ou un Véronèse, et dans leur style.

Le Martyre de Sainte Catherine, de Palme.

L'Assomption de la Vierge, du Titien[3], au grand autel. Terriblement obscure ; je l'ai vue de près ; c'est une belle peinture.

Titien. — La Vierge avec l'Enfant Jésus sur un piédestal, Saint Pierre et Saint François immédiatement au-dessous, et au-dessous d'eux plusieurs portraits de profil, dans une manière incomparable, sans ombre. Du côté où se trouve saint Pierre, plus bas est un guerrier avec une bannière, peut-être

1. Maintenant sur un petit autel à droite.

2. Une note de ma traduction de la *Gazette des Beaux-Arts* substitue à tort à ce mot celui d'Ascension.

3. Maintenant à l'Académie, salle XV, n° 1.

Photo Alinari.

TITIEN. — LA FAMILLE PESARO AUX PIEDS DE LA VIERGE.

(Église dé'i Frari à Venise.)

Saint Georges. Ce tableau est très sombre à l'exception des têtes des portraits, qui sont presque couvertes par les pots de fleurs artificielles et les chandelles. Une gravure de Lefèvre.

SAINT NICOLAS *DE' FRARI*[1]

Titien. — Maître-autel, La Vierge avec les anges au-dessus, au-dessous Saint Nicolas, Sainte Catherine, Saint Antoine de Padoue, Saint François et Saint Sébastien[2]. Ce dernier, si sombre qu'on ne voit rien que son corps, et qu'il a l'air de n'avoir pas de tête, tant elle est sombre. Il n'y a pas de doute qu'on l'a peint en effet sans tête pour commencer, afin de conserver dans une belle forme la masse de son corps. On dit que le saint Nicolas est pris de la tête du Laocoon, que le Titien admirait beaucoup. Une estampe de Lefèvre, et une autre de Titien lui-même, en bois, un peu différente du tableau.

A droite de cette chapelle est la Cène, de Benoît Caliari, si l'on en croit Boschini; Ridolfi dit qu'elle est de Paul lui-même.

Au-dessous, le Baptême de Notre-Seigneur, et à distance la Tentation, du Véronèse.

De l'autre côté, la Résurrection, par Carletto[3]; Ridolfi dit Paul. Au-dessous, le Christ aux Limbes, de Palme. Deux Prophètes et deux Sibylles de Paul Véronèse. La Résurrection et le Sauveur devant Pilate, par Benoît; Ridolfi dit Paul. Christ en croix, de Paul.

Le plafond, tout du Véronèse. Au milieu, l'Adoration des Mages, Saint Nicolas, Saint François recevant les stigmates, gravure de Louisa. Aux quatre coins, les Évangélistes[4]. De deux d'entre eux, Saint Mathieu et Saint Luc, gravures par Lefèvre,

1. Elle loge à présent les Archives.

2. Maintenant à la Pinacothèque du Vatican. On l'appelle le *Saint Sébastien* du Titien. Autres réflexions sur ce tableau, p. 194 et 388.

3. Caliari, second fils de Véronèse. Benoît était son frère.

4. Maintenant à l'Académie, salle VII, nos 31 et 37.

GRANDE CONFRÉRIE DE SAINT-JEAN

Dans l'hôtellerie, un plafond du Titien, Saint Jean les yeux tournés vers le ciel[1], une gravure de Louisa. Les emblèmes des Évangélistes et les têtes d'anges[2] sont aussi de lui.

SAINT GEMIGNANO[3]

Tintoret. — Un Ange prédisant à Sainte Catherine son martyre, la roue tenue en l'air par d'autres Anges. Les vieillards derrière sont suavement peints dans une manière large, quoique de très petite dimension. Estampe de Louisa.

Sainte Mena et Saint Jean-Baptiste, de chaque côté de l'orgue, et deux Évêques au-dessus, par le Véronèse. Estampe de Louisa.

SAINT-JULIEN

Véronèse. — A droite du maître-autel[4], une Cène du Véronèse, et d'autres peintures.

La Piscine probatique. Entre le Christ et la figure sur laquelle il a les yeux, une masse d'ombre. Partie de cette figure et une femme reçoivent la principale lumière. Au-dessus de leurs têtes, une autre tête. La figure couchée à un bout, claire. D'autres petites lumières et de vigoureux reflets obtenus à la lentille. On ne voit presque pas de couleur. Le Christ est rouge et reçoit une lumière douce.

SAINT-ROCH

Tintoret. — Dans le chœur deux tableaux de chaque côté, du Tintoret. D'un côté (à gauche[5]), en haut, Saint Roch soignant les animaux ; au-dessous, un Saint soignant les malades dans

1. Enlevée à cause de son mauvais état, cette peinture a disparu sans doute.
2. Pareillement disparus.
3. Église supprimée.
4. A gauche du spectateur.
5. Droite du spectateur.

un hôpital, belle peinture. Le sol, la principale lumière, à quoi s'ajoute un groupe de figures, les unes sortant du lit, les autres couchées. Une femme qui entre. De l'autre côté, les figures ombrées vers le sol, avec des lumières douces çà et là.

A droite en haut le Saint fait prisonnier[1]; au-dessous en prison avec plusieurs autres consolés par un ange. Une figure couchée, son genou sombre vient sur son corps clair; son pied et un peu de sa jambe, clairs; sa tête dans la demi-teinte, tournant les yeux en haut. Il parle à une femme qui est en blanc, un mouchoir inclinant légèrement au jaune. Pas de couleur dans le tableau, que la draperie bleue de l'ange. Les lumières blanches; ici et là un peu de laque.

Sur la chapelle à gauche du maître-autel est un petit tableau de trente-neuf figures : le Christ et les changeurs[2], du Titien.

A gauche[3], dans le milieu de l'église, est la Piscine probatique, du Tintoret, peinte dans une manière très brillante. Une estampe par Lefèvre.

De l'autre côté, Saint Martin qui donne la moitié de son manteau au diable[4] avec plusieurs autres figures : beau tableau du Pordénone.

De chaque côté de la porte, un tableau du Tintoret, anciennement volets de l'orgue : une Annonciation, et un Pape sous un dais au haut d'un escalier qui reçoit quelqu'un[5].

L'Assomption[6], par Lucas Giordano. Le groupe des apôtres clair dans le haut sur un fond très clair, le bas sombre, la Vierge de même.

ÉGLISE DE L'HUMILITÉ[7]

Une Pitié avec les trois Maries et des Anges du Tintoret. Large manière Carrachienne. Estampe par Sadeler.

1. Ce tableau et le suivant n'y sont plus.
2. Je ne suis pas sûr de bien lire ce mot.
3. Droite du spectateur.
4. Au pauvre.
5. Ces deux tableaux n'y sont plus.
6. Même remarque.
7. Église supprimée.

Bassan. — Saint Pierre et Saint Paul, par le Bassan ; au-dessus de tout ce que j'ai jamais vu de lui : plus de grâce. Le fond et le tout éclairé. Les pieds des figures aperçus.

Le plafond tout peint par Paul Véronèse. L'Assomption de la Vierge avec des escaliers. L'Adoration des Bergers. L'Annonciation. Les ornements de lui pareillement.

SAINT-AUGUSTIN[1]

Ecce Homo avec Pilate et les autres, bon tableau de Paris Bordone, dans le style du Titien.

SAINTE-MARIE FORMOSA

Le portail de l'église, belle architecture.

Un tableau d'autel[2] par le vieux Palme, en beaucoup de compartiments. Au milieu Sainte Barbe, très belle figure.

SAINTE-JUSTINE[3]

Un Crucifiement, par Palme. Le Christ, belle figure, beau clair-obscur. Les larrons beaux aussi.

ÉGLISE *DE' MENDICANTI*

Sainte Hélène et Saint Lazare, rien d'extraordinaire.

SAINT-FRANÇOIS-DE-LA-VIGNE

La Vierge et l'Enfant avec plusieurs saints au-dessous : Saint Joseph, Sainte Catherine, Saint Jean, et Saint Antoine abbé, par Paul Véronèse[4]. Une estampe d'Augustin Carrache.

Dans la sacristie, peinte à l'huile sur la muraille, la couleur écaillée en maint endroit et fort endommagée de toute manière[5], La Vierge et l'Enfant avec deux Anges jouant des ins-

1. Église supprimée.
2. Première chapelle à gauche.
3. Église supprimée.
4. Quatrième chapelle à gauche.
5. Cette peinture a péri tout à fait. Gravée par Antoine Baratti.

truments de musique, Saint Jean-Baptiste et Saint Jérôme, du Véronèse.

Véronèse. — A l'opposé, une copie en petit du Banquet de Paul Véronèse, avec la femme qui lave les pieds du Sauveur, et un homme qui présente une serviette. L'original est en France[1]. Le bâtiment à distance, blanc sur un ciel bleu avec des nuages blancs. Les ombres des bâtiments, même valeur que le ciel bleu ; leurs lumières, que les nuages blancs. Les figures, couleurs fortes, entourent les deux nappes. Celle de droite[2], principale lumière, et élargie par les figures en arrière à table, qui sont habillées de blanc et une autre en jaune clair. Un homme avec une serviette ; ce linge blanc empêche que les deux nappes ne fassent l'effet de taches. L'autre table est rompue par un enfant qui s'en détache doucement. Une autre figure claire contre la nappe, afin de dégrader la lumière. La colonne auprès claire ; la tête et le dos d'une femme claire par dessus, le bas rouge moyen sombre.

Projet[3]. — Le Christ dans le linceul blanc à la confrérie de Saint-Marc fera très bien l'affaire pour l'apparition qui se montre à Brutus. Le haut peut être tenu dans l'ombre, comme ces moines à l'église Saint-Grégoire. Brutus, l'homme qui retient le possédé dans le tableau de La Transfiguration[4].

CONFRÉRIE DE CHARITÉ[5]

Tintoret. — Adam et Ève. Le dos de l'homme, une masse de lumière, la cuisse perdue dans le fond. Les ombres de toute la peinture en général sont de la couleur du terrain, quelquefois un peu plus grises, quelquefois plus chaudes. Le paysage tout entier chaud, sauf une petite colline éloignée qui est bleue, et le ciel ; des arbres noirs sur d'autres plus jaunes. Les collines plus proches sont peintes au premier coup, de blanc,

1. En ce temps-là à Versailles, maintenant au Louvre, dans le Salon Carré, n° 1193 du catalogue. La copie mentionnée n'est plus en place.

2. Gauche du spectateur.

3. J'ai hasardé cette indication qui semble d'accord avec le texte.

4. De Raphaël.

5. Aujourd'hui l'Académie.

de gris et de couleur de chair. Les feuilles des arbres de même, puis glacées par dessus d'une couleur chaude. L'ombre d'Ève grise, un ton chaud ou de l'huile en glacis par-dessus.

Caïn et Abel. Les ombres d'Abel, couleur grise, sans glacis de blanc. Les ombres peintes en dernier.

Portrait d'un vieillard. Toutes les ombres, l'indication du nez, les yeux et la bouche, sont entièrement peints après que la chair était sèche. Tous ces tableaux paraissent peints sur une impression de plâtre, une blanche tout au moins.

Titien. — La Présentation de la Vierge au Temple. Lumière principale, la femme de profil au milieu. La vieille au-dessous n'a de lumière que le linge de sa tête et la poitrine. La femme qui tient l'enfant, claire.

Règle. — Une figure très claire sur un fond clair, avec la chevelure, etc., sombre et d'autres petites vigueurs, font nécessairement un bel effet.

SAINTE-MARIE *MATER DOMINI*

L'Invention de la Croix, du Tintoret. Une estampe de Joseph Mona Metello, communément trouvée sur papier rouge.

SAINT-SAUVEUR

Titien. — Au maître-autel, la Transfiguration, du Titien. Le Christ en blanc dans l'huile sur un fond de même couleur s'enlevant par les cheveux qui sont noirs, et par une ombre sur la cuisse, qui va diminuant par degrés. Les figures de chaque côté, éclairées.

L'Annonciation, du même[1]. Elle porte inscrits les mots : *Titianus pinxit.* L'ange, une masse de lumière ; la gloire, la colombe et les anges, la principale. Le blanc de l'ange semble avoir été peint gris, et repassé ensuite avec du jaune très franc dans l'huile ; blanc dans les lumières. La Vierge, point de clair qu'à la tête, à la poitrine et aux mains.

1. Dans la deuxième chapelle à droite.

SAINT-SÉVÈRE

Un grand Crucifiement, du Tintoret.

TOUS LES SAINTS[1]

La Visitation, du chevalier Ridolfi, imitation du Véronèse.

Pierre Vecchia. — Un grand Crucifiement. Admirable ouvrage ; l'ensemble bien composé et les détails bien peints ; une manière grande et large. Il y a dans ce tableau des têtes égales à celles de n'importe quel maître. Au-dessous du Christ en croix est le Père Éternel. Un ange montre le Christ au bon larron tandis que les démons sont après l'autre. Une figure sur le devant qui monte un cheval blanc, se penche en avant et regarde en l'air avec beaucoup d'expression. La tête du cheval, claire, va en s'assombrissant vers le poitrail. Ses jambes cachées par une figure d'enfant sombre. Une figure entière forme une autre masse de lumière. Des figures sombres autour d'eux. Quelques-unes, la culotte et les bas ne font qu'un ; des manches rayées de crevés rouges.

Résurrection du Christ, par Palme.

Les volets de l'orgue, de Paul Véronèse. En dehors, l'Adoration des Mages ; en dedans, les quatre Docteurs de l'Église, avec des anges sonnant de divers instruments. Sous l'orgue, le Père Éternel porté en l'air par des Anges, beau tableau de Véronèse.

Au maître-autel, l'Assemblée de tous les Saints, du Véronèse.

Une imitation des Noces du Véronèse qui sont à Saint-Georges-Majeur, par André Vicentin. Il y a de ce tableau une grande estampe, et une petite dans le livre de Mlle Patina [2].

SAINT-GERVAIS[3]

Tintoret. — La Cène. Beau tableau ; des gravures par Sadeler et Louisa.

1. Aujourd'hui désaffectée et transformée.

2. Catherine, petite-fille du médecin Guy Patin, auteur d'un recueil d'estampes : *Pitture scelte*, à Padoue, 1691. Il y a de ce recueil une édition latine.

3. Saints-Gervais-et-Protais, dit *San Trovaso*.

En face, Notre-Seigneur lavant les pieds de ses Disciples[1]. Manière sombre. Gravure par Louisa.

Saint Antoine tenté par le diable et par plusieurs belles femmes, Notre-Seigneur descendant pour lui porter secours : beau tableau du Tintoret[2]. Le haut du saint, même couleur que le fond. Le Christ descendant s'enlève en sombre sur un fond clair ; ses jambes, etc., se perdent dans le ciel sombre.

Au maître-autel, magnifique Massacre des Innocents[3]. Abondance de mérite, mais le sujet ne demande pas tant de magnificence.

Dans la sacristie, une Madone. Portrait au pastel par la Rosalba.

LA MAISON TOFFETTI[4]

Est près de cette église. Peinte à fresque par le Tintoret avec des frises d'enfant et des figures nues, admirablement dessinées et coloriées. Au-dessous l'Aurore et Tithon ; de l'autre côté, Cybèle dans un char ; estampes de l'un et de l'autre par Louisa. Cette fresque est estimée la meilleure de Venise[5]. Très endommagée.

SAINTE-MARIE-MAJEURE[6]

Véronèse. — Maître-autel : L'Assomption[7]. La lumière principale est très forte. Une figure agenouillée au milieu du tableau et qui se présente de dos ; sur elle une draperie flottante de couleur blanche.

Sur le côté, l'Adoration des Mages, du Tintoret.

Les deux en face l'un de l'autre, par Dominique Tintoret.

Titien. — Dans la chapelle à gauche le beau Saint Jean-

1. Ces deux tableaux, dans la chapelle du transept à gauche.
2. Dans une chapelle à gauche.
3. Il n'y est plus.
4. Ou palais Donato.
5. Parmi celles des façades, sans doute.
6. Aujourd'hui démolie.
7. Maintenant à l'Académie, salle IX, n° 1.

Baptiste du Titien [1]. Dans un état parfait; admirable de couleur et de dessin. Il est sur un ciel bleu avec des nuages blancs ; la poitrine fait la lumière principale. La masse du visage divisée par une barbe noire, la cuisse par la peau qu'il tient dans sa main ; les jambes d'une teinte sourde, la cuisse droite entièrement perdue. L'ombre de la draperie de même. Les veines marquées, mais non pas bleues : même effet que celles du Laocoon. Tout entier très bien dessiné, carrément et par plans et surfaces larges. L'agneau, une autre masse ; les nuages blancs, une autre ; une autre, la chute d'eau, dont on n'aperçoit presque que le blanc. Trois ou quatre arbres ; ceux de derrière, de l'huile sur le dessous de plâtre, avec des touches d'ombre ; ceux de devant pointillés de sombre. Pour fond le plâtre clair. Le corps, le linge, ton sourd, même couleur que l'agneau, le fond de plâtre : glacis de gris pour les lumières.

Suspendus dans l'église, un tableau de l'Arche de Noé, les quatre Saisons, et d'autres du Bassan.

Le Christ au Jardin, petit tableau de Véronèse, beau clair-obscur.

Un *Ecce Homo*, de Paris Bordone.

Une Madone sur bois, avec des chérubins et des anges, tableau de grand mérite, par Jean Bellin.

SAINT-PANTALÉON

Saint Pantaléon qui guérit un Enfant porté par un Prêtre, et un portrait [2] par Paul Véronèse.

Le plafond de l'église est de Fumiani.

Saint Bernardin soignant les Malades dans un hôpital [3], par Paul Véronèse.

Saint Bernardin et Saint Paul [4], du même.

1. Maintenant à l'Académie, salle IX, n° 15.
2. Chapelle à droite, derrière l'autel.
3. Dernière chapelle à droite, au mur de gauche.
4. Même chapelle, à l'autel.

CONFRÉRIE DE LA SAINTE-TRINITÉ[1]

(PRÈS DE *La Salute*)

Trente tableaux du Tintoret. Le Père éternel créant le monde.

La Création d'Ève, très beau tableau.

Très beaux aussi : Ève tentant Adam[2] et Caïn et Abel[3]. Tous d'un beau dessin, d'une belle couleur et bien composés. Gravures de Louisa.

Le Couronnement de la Vierge et la Trinité ne sont pas de lui.

Deux beaux portraits de Tintoret.

SAINT-JEAN-L'AUMONIER-DE-RIALTO

TITIEN. — Au maître-autel, Saint Jean l'Aumônier faisant l'aumône aux Pauvres, beau tableau du Titien. Les ombres du rochet blanc sombres, pour s'unir avec le fond. Le manteau court étant sombre, le haut du rochet est sombre aussi pour s'unir avec ce manteau. Le bras gauche dans l'ombre.

La coupole, par le Pordénone, mais si endommagée qu'on n'y voit presque plus rien[4].

SAINT-PAUL

VÉRONÈSE. — Le Mariage de la Vierge[5] à gauche par le Véronèse. La partie inférieure de saint Joseph reçoit un peu de lumière : tout le reste des deux personnages, en demi-teinte sur un ciel blanc.

Maître-autel, la Conversion de Saint Paul, mais à moitié couvert par des choses placées devant, par Palme.

Quatre peintures aux côtés du maître-autel, de Palme.

La chapelle à gauche, quatre peintures de Salviati, l'histoire du Christ.

1. Maintenant séminaire.
2. Maintenant à l'Académie, salle XV, n° 2.
3. Même lieu, salle XV, n° 2.
4. Un badigeon blanc en recouvre maintenant les restes.
5. Il n'y est plus.

L'Assomption du Tintoret[1], couverte par une poupée articulée.

A gauche[2] de la porte principale, est la Cène du Tintoret, où il y a une figure qui se penche en arrière et donne du pain à un mendiant couché. Le Christ donne des deux mains le pain à ses apôtres.

Dans la nef du milieu, les deux tableaux du milieu en haut[3] sont de très bons morceaux du cavalier Bambini : d'un côté la Conversion de Saint Paul ; de l'autre, la Prédication à Athènes.

Il y a çà et là beaucoup d'autres bons tableaux.

ILE DE MURANO. SAINT-PIERRE-MARTYR

Salviati. — Au maître-autel, un tableau capital de Salviati : la Descente de Croix. Autant que je me souviens, le Christ est en grande partie le même que celui de Florence (à Sainte-Croix, je crois). Le Christ coupe en deux le tableau. La Vierge s'évanouit dans une attitude la plus belle qu'on ait jamais inventée ; les figures autour sont toutes belles.

BURANO. RELIGIEUSES DE SAINT-MAUR

Au maître-autel, le Martyre du Saint, du Véronèse.

TORCELLO. SAINT-ANTOINE

Le côté droit de l'église en regardant le maître-autel, est tout peint par Paul Véronèse. Au maître-autel trois Saints assis, du même.

L'orgue est la meilleure partie. Par dedans une belle Annonciation ; par dehors l'Adoration des Mages[5]. Tous les petits ornements en camaïeu sont aussi de sa main.

1. Dans une chapelle à droite, je crois.
2. Droite en entrant.
3. Ils n'y sont plus.
4. Église supprimée.
5. L'un et l'autre maintenant au musée Impérial de Vienne, nos 574 et 575.

SAINT-ANGE[1]

A droite du maître-autel une Notre-Dame de Pitié avec Saint Jean l'Évangéliste, Saint Jérôme, deux statues et un sépulcre dans le milieu[2]. Il a été commencé par le Titien et achevé par Palme. Les statues, tout entières de la main du Titien, sont très belles et chaudes. La partie la plus claire ne consiste presque que dans le plâtre du fond.

SAINT-ÉTIENNE

Les cloîtres par le Pordénone, très dégradés[3].

SAINT-CASSANO

Saint Jean-Baptiste, Saint Jérôme, Saint Marc, Saint Pierre et Saint Paul, le meilleur tableau que j'aie jamais vu du vieux Palme[4].

L'orgue, du Tintoret[5].

Le chœur, tout du Tintoret. A l'autel la Résurrection ; d'un côté le Crucifiement, de l'autre les Limbes.

PÈRES JÉSUITES

TITIEN. — Le Martyre de Saint Laurent la nuit[6]. Ce tableau est si obscur qu'en y jetant d'abord les yeux, je crus qu'il y avait un rideau noir. Le même sujet pour Philippe II, roi d'Espagne, mais différent : celui-ci ayant dans le fond de l'architecture et des figures, en particulier une avec une torche sortant d'entre les colonnes. L'autre a des nuages de fumée et deux enfants au-dessus. Une gravure de ce dernier par Corneille Cort.

1. Église supprimée.
2. Maintenant à l'Académie, salle XVI, nº 3.
3. On n'en voit presque plus rien.
4. Il n'y est plus.
5. Maintenant couvert ou enlevé.
6. Première chapelle à gauche.

TINTORET. — L'Assomption, du Tintoret[1]. Gravure par Louisa. Le marbre blanc du sépulcre entouré de figures sombres, mais çà et là la chair et de petites lumières. La Vierge au dessus, masse sombre sur un fond clair ; sa tête, ses mains et quelques-uns des anges clairs pour l'union avec le fond.

SAINT-HERMAGORE, DIT *SAN MARCUOLA*

TINTORET. — Au maître-autel, d'un côté la Cène du Tintoret ; de l'autre le Lavement des pieds, du même.

Dans la Cène, la nappe principale lumière comme d'habitude, mais divisée par une figure sombre, de manière à former une lumière secondaire ; puis vient une figure sombre qui couvre entièrement le bout de la table ; ensuite une figure en satin blanc. A l'autre bout de la table, il y a aussi une autre lumière sur une des figures en cette sorte[2]... et une figure claire à chaque bout du tableau. Sur les degrés un chien assis sur sa queue et demandant.

Dans le Lavement des pieds, le sol et le fond blancs. Une colonnade sombre avec des balustres traverse le tableau.

CORPUS DOMINI[3]

Saint Dominique jetant le livre au feu, par Sébastien Ricci : beau tableau.

SAINTE-LUCIE[4]

Architecte, Palladio.

SAINT-MARCILIEN

Dans la sacristie[5] tableau admirable du Titien, bien conservé, seulement trop jaune, de Tobie et l'Ange. Les têtes d'une beauté remarquable. Estampe de Louisa.

1. Chapelle du transept à gauche.
2. Ici dans le manuscrit prend place un croquis.
3. Église supprimée.
4. Aujourd'hui détruite pour l'emplacement de la gare. Ce qu'elle contenait est retiré en partie dans l'église Saints-Jérome-et-Lucie.
5. Aujourd'hui dans la première chapelle à gauche.

SAINT-EUSTACHE

La Flagellation, du Giorgione [1].
Une autre peinture qu'on y a jointe, d'une autre main.

Réflexion. — Toutes les ombres dans les ouvrages des Carraches, du Guerchin, aussi bien que de l'école Vénitienne sont faites de peu de couleur mais de beaucoup d'huile : les vénitiens semblent faits seulement d'une huile siccative, composée de plomb rouge et d'huile.

En comparaison de Titien et du Véronèse, tous les autres Vénitiens semblent durs. Ils ont dans un certain degré la manière de Rembrandt : tout dans la demi-teinte, laquelle vient d'un glacis passé sur la peinture au moyen de quelque huile ou couleur sombre.

1. Elle n'y est plus.

VOYAGE EN FLANDRE ET EN HOLLANDE

En 1781

A Ostende, où nous débarquâmes le 27 juillet 1781, il n'y a point de tableaux. Même Bruges n'offre que fort peu de chose à la curiosité d'un peintre. Cependant il y a quelques morceaux qui, sans être du premier rang, méritent l'attention d'un voyageur pourvu qu'on ne soit pas trop pressé.

BRUGES

LA CATHÉDRALE

Sègers. — Au grand autel, l'Adoration des Mages, de Sègers. On regarde avec raison ce tableau comme un des meilleurs ouvrages de ce peintre. La partie qui fixe d'abord l'attention est un des rois, placé au premier plan. Cette figure, malgré sa grande réputation et sa beauté reconnue à plusieurs égards, a un grand défaut : elle semble n'avoir point affaire au reste de la composition, et a trop l'air d'un portrait en pied. Ce qui lui donne si fort cette apparence, ce sont ses yeux fixés hors du tableau vers le spectateur. Cet arrangement produit toujours mauvais effet et ne devrait jamais se rencontrer dans une composition historique sérieuse ; quelque heureux emploi qu'on en puisse faire dans des sujets de genre, où il ne se passe rien qui demande une sérieuse attention.

Otho Vénius. — Au second autel à droite de la porte, est

une Nativité d'Otho Vénius. Plusieurs parties de ce tableau rappellent la manière de Rubens, surtout le coloris du bras d'un des bergers; mais en comparaison de Rubens, ce n'est qu'un ouvrage infime et qui ne mériterait même pas d'être cité, s'il n'était l'œuvre d'un homme qui a eu l'honneur d'être le maître de Rubens.

Otho Vénius a publié deux livres d'emblèmes expliqués par des images d'enfants. C'est de lui que Rubens a pris ce goût des figures allégoriques, qui a fourni tant de matière à la critique, particulièrement dans la galerie du Luxembourg.

Jean Van Eyck. — Dans la sacristie est un tableau de Jean Van Eyck, La Vierge avec l'Enfant Jésus, avec saint Georges et d'autres saints[1]. Une de ces figures, qui est vêtue de blanc et qui certainement a été peinte d'après nature, comme c'était la coutume des peintres de ce temps-là, a un grand caractère de nature et est d'un fini singulier, quoique le peintre eût soixante-six ans quand il la fit, car la date est de 1436. Cet ouvrage mérite peut-être plus d'attention pour être l'ouvrage de l'inventeur présumé de la peinture à l'huile, que pour aucun mérite de l'œuvre elle-même. Cependant cette invention, dont Vasari a été le premier à lui attribuer l'honneur, et dont à cause de cet auteur il a bénéficié dans le monde, lui a été justement contestée par M. Raspe[2], savant antiquaire qui a mis hors de doute que cet art fût inventé et pratiqué plusieurs siècles avant que Van Eyck fût né.

L'art est ici dans son enfance, mais l'apparence qu'on y trouve d'une représentation fidèle de la nature individuelle, ne laisse pas de le rendre agréable. Jusqu'à un certain point le peintre a atteint son but, ce qui est plus qu'on ne peut dire de deux têtes de Saint Pierre et de Saint Paul peintes par Rubens, visibles dans la même sacristie[3], et qui ne sont une bonne

1. La Vierge du Chanoine Pala, maintenant au musée, n° 1 du catalogue.

2. Essai critique sur la Peinture à l'huile. 1780. La discussion de ce point a été souvent reprise. Quoiqu'il en soit de l'huile prise en soi, il est certain que la manière dont les Van Eyck s'en sont servis était nouvelle, et que c'est cette manière qu'on a suivie depuis.

3. Elles n'y sont plus.

représentation ni de la nature individuelle, ni de la nature générale. Cependant chacune de ces têtes est encastrée dans un riche tabernacle d'argent, qu'on tient sous clef, et qu'on n'expose qu'aux grandes fêtes. La grande réputation dont Rubens jouit à si juste titre, s'étend ici à des tableaux médiocres, qu'il aurait lui-même honte de reconnaître sans doute; ceux-ci n'ont d'autre mérite qu'un ton de couleur et la légèreté du pinceau, qualités qui ne quittent que rarement Rubens; ils sont insipides, sans grâces, sans dignité et sans caractère d'aucune sorte.

NOTRE-DAME

Michel-Ange. — La Vierge et l'Enfant Jésus, en marbre, qu'on dit être de Michel-Ange. Cet ouvrage a certainement l'air de son école, et un mérite considérable. C'est une capture faite par un corsaire hollandais, entre Civita-Vecchia et Gênes.

GAND

LA CATHÉDRALE

Rubens. — On voit dans cette grande église le Saint Bavon de Rubens. Ce tableau servait autrefois d'ornement au grand autel, il en fut ôté pour faire place à un médiocre ouvrage de sculpture. Au temps où Rubens fut relégué ainsi, il faut croire que sa renommée n'était pas encore établie. Il n'était pas mort depuis assez longtemps pour être *canonisé*, comme on peut dire qu'il l'est à présent. Le tableau est maintenant placé dans une chapelle derrière le maître-autel. Le saint est représenté dans le haut de la peinture à genoux et armé, reçu par un prêtre à la porte d'une église; au-dessous est un homme, son trésorier sans doute, qui donne de l'argent aux pauvres. Deux femmes sont debout auprès, vêtues à la mode du temps de Rubens; l'une d'elles paraît se dépouiller d'une chaîne qui lui pend au cou, dans l'intention sans doute de suivre l'exemple du saint. Pour la composition, le coloris, la richesse d'effet et

toutes ces qualités dans lesquelles Rubens a excellé, ce tableau a droit de compter au nombre de ses plus grands et de ses meilleurs ouvrages. Il est gravé par Pilsen.

Hubert et Jean Van Eyck. — Dans une chapelle est un tableau des frères Hubert et Jean Van Eyck, représentant l'Adoration de l'Agneau, histoire tirée de l'Apocalypse. Il contient un grand nombre de figures dans un genre d'exécution dur, mais il y a un grand caractère de vérité et de nature dans les têtes; le paysage est bien colorié.

Gérard Honthorst. — Dans la troisième chapelle à droite est un tableau de Saint Sébastien, par Gérard Honthorst (1633). Je ne mentionne pas ce tableau pour sa grande beauté, mais parce qu'il en est parlé beaucoup ici, les gens s'imaginant voir une grande expression d'attendrissement dans la femme qui tire les flèches du corps du saint; je l'ai trouvée quant à moi parfaitement insipide et dépourvue de quelque expression que ce fût. La tête de saint Sébastien est dure et désagréable; le corps il est vrai est bien dessiné et passablement colorié, c'est la seule partie du tableau qui ait quelque mérite.

SAINT-MICHEL

Vandyck. — Dans cette église est ou plutôt a été le fameux Crucifiement de Vandyck ; le nettoyage ayant pour ainsi dire totalement détruit ce tableau. Il est célèbre par la belle gravure de Bolswert, et on peut croire par ce qui en reste, que ç'a été un des ouvrages capitaux du maître.

Vandyck a introduit ici un fort beau cheval, dans une attitude de la grâce et de la dignité la plus parfaite. C'est le même cheval sur lequel il a représenté Charles-Quint dans la galerie de Florence ; il avait copié la tête de cet empereur d'après le Titien.

Dans ce tableau la main de saint Jean tourne autour du cou de la Vierge et tombe sur l'autre épaule. Cette attitude est rendue dans les premières épreuves de la gravure de Bolswert ; mais elle a été changée ensuite, parce qu'on l'a trouvée trop familière.

Sèghers. — La Flagellation du Christ, par Sèghers. Le bras bien dessiné et le corps bien colorié, mais trop grand.

Lang Jan. — Saint Hubert, tableau bien composé et bien peint, par Lang Jan.

LES RÉCOLLETS

Rubens. — Le grand autel : un tableau profanement allégorique, par Rubens[1]. Le Christ tenant à la main les foudres de Jupiter et menaçant de sa vengeance le monde pécheur, représenté par un globe posé à terre et avec le serpent roulé alentour ; Saint François paraît en train de couvrir ce globe et de le protéger de son manteau ; la Vierge retient la main du Christ et lui montre son sein, pour signifier je crois le droit qu'elle a d'intercéder auprès de celui qu'elle a nourri. Le Christ, qui est mal dessiné et dans une attitude affectant le contraste, est la figure la plus mauvaise qu'on puisse imaginer. La meilleure partie du tableau est la tête de saint François.

La Madeleine expirante, et soutenue par des anges mal dessinés : la sainte elle-même vieille et désagréable[2].

Saint François recevant les stigmates[3], également peint par Rubens : figure sans dignité qui ressemble plutôt à un mendiant. Quoique son habit soit pauvre, il n'en devrait pas moins faire voir la dignité et la simplicité d'un saint. En général Rubens paraîtrait avec peu d'avantage à Gand, si ce n'était le tableau de Saint Bavon.

SAINT-NICOLAS

N. Roose. — Le tableau du maître-autel, représentant un sujet de la vie de saint Nicolas, est peint par N. Roose, artiste de peu de mérite ; mais ce tableau est bien supérieur à tous ses autres ouvrages, qui sont répandus en grand nombre par la Flandre. Le coloris en est moelleux, vigoureux et brillant. Il

1. Maintenant au musée de Bruxelles, n° 406 du catalogue.
2. Maintenant au musée de Lille, n° 461 du catalogue.
3. Maintenant au musée de la ville, n° 9 du catalogue.

est éclairé par la lumière des flambeaux, mais assez bien réglée pour n'avoir rien de l'effet désagréable que Honthorst, Schalken et d'autres, ont donné à leurs tableaux, quand ils ont représenté des nuits.

Rombouts. — Saint Joseph averti par l'Ange, de Rombouts. L'ange est tout droit et marche en l'air avec beaucoup de grâce. Sa physionomie est également belle, ainsi que celle de la Vierge.

ALOST

SAINT-MARTIN

Rubens. — Saint Roch intercédant auprès du Christ pour les Pestiférés, par Rubens. La composition est réglée comme celle de Saint Bavon à Gand. Le tableau est divisé en deux parties; dans le haut paraissent le saint et le Christ; et les effets de la peste sont représentés dans la partie inférieure. Le gris domine presque trop dans ce tableau, et les figures n'ont pas cette union avec le fond qui est en général si admirable dans les œuvres de Rubens. Je soupçonne qu'il a passé par les mains de quelque nettoyeur de tableaux. J'ai souvent vu ces gens-là noircir toutes les parties du fond autour de la figure, afin de rendre les chairs plus claires et plus brillantes; ce qui détruit l'effet général. Il y a une gravure de ce tableau par Pontius.

BRUXELLES

SAINTE-GUDULE

Rubens. B. Van Orley. — La Vocation de Saint Pierre avec deux Apôtres, par Rubens. Les caractères pesants, sans grâce ni dignité. L'exécution, à l'examiner de près, est timide au point de faire soupçonner une copie; le coloris est remarquablement frais. Le renom de Rubens ne serait pas grand dans le monde, s'il n'avait jamais fait de meilleurs ouvrages. Au même pilier est une Notre-Dame de Pitié de B. Van Orley,

avec six portraits de la famille qui a offert le tableau à l'église. Le vieillard, qui sans doute est le père, d'une grande vérité, mais dur ; l'ensemble du tableau d'un style sec et gothique [1].

CARMES DÉCHAUSSÉS

Rubens. — Au maître-autel, l'Assomption [2], par Rubens. La principale figure, la Vierge, est la plus mauvaise de toute la composition, tant pour le caractère que pour la physionomie, pour le dessin de tout le corps et même pour le coloris ; car elle n'est pas vêtue dans le genre ordinairement observé pour la Vierge, c'est-à-dire de bleu et de rouge, mais tout entière d'un bleu gris avec des rehauts de blanc, qui, venant contre une gloire blanche, rend sourde cette partie de la peinture. Les apôtres et les deux femmes sont dans la meilleure manière de Rubens ; le coloris des anges est beau et en parfaite harmonie avec le ciel ; les masses de lumière et d'ombre sont réglées avec un jugement parfait ; et si l'on en excepte le haut où est la Vierge, c'est une des plus riches peintures de Rubens.

Copies d'après Rubens. — Il y a par l'église d'assez bonnes copies qui font en tout dix peintures, d'après le grand ouvrage de Rubens, le Triomphe de l'Église. Les originaux ont péri par le feu, quand le palais du prince [3] fut brûlé en 1731.

Rubens. — A gauche du maître-autel, le Christ et Sainte Thérèse avec deux anges ; un la soutient, et l'autre présente une flèche ardente à son sein ; ni l'un ni l'autre ne sont très angéliques ; la tête de la sainte est bien dessinée et bien peinte ; le Christ est également d'un bon dessin pour Rubens ; mais l'effet en est un peu dur, ce qui vient d'un trop grand fini ; ce tableau est poli comme l'émail, ce qui en ôte la légèreté sensible dans ses autres ouvrages : celui-ci n'est certainement pas de sa bonne manière, quoiqu'il semble lui avoir coûté beaucoup de travail.

Dans la sacristie est un beau portrait par Rubens.

1. Autres réflexions sur ce tableau, p. 253.

2. Maintenant au musée de la ville, n° 407 du catalogue.

3. La Cour, à présent remplacée par la Bibliothèque et le musée de peinture moderne.

LES CAPUCINS

Rubens. — Le maître-autel par Rubens : le Christ mort sur les genoux de la Vierge[1] ; deux anges tenant la lance ; auprès Saint François et Sainte Élisabeth qui tient un mouchoir sur ses yeux. Ç'a été sans doute un des meilleurs ouvrages de Rubens ; mais il paraît avoir souffert beaucoup du nettoyage : les demi-teintes dans la chair du Christ sont toutes bleues, ainsi que le linge, l'ensemble a l'aspect des gravures en couleur de Leblond. La draperie de la Madeleine aux pieds du Christ est exécrable ; les anges ont été totalement repeints. Il y a des gravures de ce tableau, une de Pontius et l'autre de Bolswert.

Vandyck. — Au pilier à droite près du chœur est Saint Antoine de Padoue tenant le Christ dans ses bras, par Vandyck[2] : et à gauche son pendant Saint François[3]. L'un et l'autre ont une grande expression, mais ils sont médiocrement peints, et certainement n'étaient pas destinés à figurer en public. Gravures de ces tableaux par Krafft.

SAINT-GÉRY

Koeberger. — Ensevelissement du Christ, par Koeberger[4], 1660 : admirable tableau dans le style de l'école Romaine. Les caractères élégants, bien dessiné et colorié. La draperie bleue de la Vierge est la seule partie à reprendre ; elle est mal drapée et la couleur est sans harmonie avec le reste. Ce tableau égale les meilleurs du Dominiquin. Je fus fort étonné de trouver tant de beauté dans un peintre que je ne connaissais presque que pour avoir vu son portrait dans les têtes gravées de Vandyck. J'ai vu depuis d'autres ouvrages de lui ; mais aucun qui égale celui-ci, que je mettrais au premier rang des tableaux qui sont à Bruxelles.

1. Maintenant au musée de la ville, n° 408 du catalogue.
2. Même lieu, n° 264.
3. Même lieu, n° 265.
4. Même lieu, n° 318.

La fascination exercée par Rubens a empêché ce tableau de conquérir la réputation qu'il mérite : la simplicité est un faible avantage contre la splendeur de Rubens, du moins à première vue ; et combien de personnes s'en tiennent à cela ! Les meilleures productions des maîtres italiens, si elles ornaient les églises d'Anvers, seraient éclipsées par l'éclat de Rubens ; certainement elles ne devraient pas l'être ; mais il en est ici comme de l'éloquence, qui jette tout à ses pieds, et qui triomphe souvent de la sagesse même et du savoir.

Bernard Van Orley. — Dans la première chapelle à droite est la Nativité, par Bernard Van Orley ; cette chapelle appartient à la famille de ce peintre et ils y sont tous enterrés. Sous ce tableau il y en a un autre où sont les portraits de Van Orley et de sa famille : neuf figures à genoux et en prière ; mais elles ne peuvent être l'œuvre que de ses descendants, qui étaient aussi peintres, la date inscrite sur le tableau étant 1590, de trente ans postérieure à la mort de Bernard. Ces deux tableaux sont peints dans l'ancienne manière sèche ; mais il y a beaucoup de vérité dans les visages de ces portraits, et la Nativité nous montre une bonne école, celle de Raphaël ; il y a dans un berger une simplicité et une gravité admirable.

M. Coxie. — Dans la seconde chapelle un bon tableau de la Dérision du Christ, par Michel Coxie [1].

CABINET DE M. DANOOT

Parmi les galeries de Bruxelles appartenant à des particuliers, celle de M. Danoot, le banquier, réclame surtout l'attention. N'ayant guère réservé plus d'une chambre à la peinture, cet amateur a pris grand soin de n'y recevoir que de bons ouvrages. Je nommerai seulement quelques-uns des plus beaux.

Rubens. — Deux esquisses de Rubens : l'Enlèvement des Sabines et les Femmes qui cherchent à empêcher les Romains et les Sabins de se battre : ce dernier offre le plus de nouveauté

1. Maintenant au musée de la ville, n° 233 du catalogue.

et est le plus intéressant des deux. Les femmes sont placées entre les deux armées, quelques-unes sont pendues aux bras des soldats, d'autres repoussant les chevaux, et d'autres, tenant en l'air leurs enfants à bout de bras, et les montrant aux soldats pour exciter leur pitié. Toute la composition est pleine d'animation, à laquelle ne contribuent pas peu l'attitude donnée aux chevaux, que les femmes obligent à reculer. Ces deux esquisses sont admirablement composées et à tous égards excellentes; il y a peu de tableaux de Rubens, même de ses plus terminés, qui nous donnent une plus haute idée de son génie. Toutes les parties sont plus déterminées qu'il n'est d'usage dans des esquisses. C'est je pense ce genre d'esquisses qu'il remettait à ses élèves, et d'après lesquelles ils mettaient en train et poussaient le grand tableau, qu'il retouchait et terminait ensuite.

Une autre esquisse du même maître, la Découverte de Romulus et de Rémus.

Un Enfant dans son berceau avec trois Femmes, par Rubens; le site, un paysage; les figures sont un peu plus petites que nature. Ce tableau n'a pas autant de force que ses ouvrages en général, et semble n'avoir pas reçu les dernières touches.

Rembrandt. — Le portrait de Rembrandt peint par lui-même, à mi-corps, déjà âgé, dans une manière très peu achevée, mais admirable pour la couleur et l'effet; sa palette, ses pinceaux et son appuie-main sont dans sa main (si l'on peut dire, car elle est si faiblement touchée qu'à peine y reconnaît-on une main).

Léonard de Vinci, Téniers le jeune. — Une femme tenant une branche de jasmin à la main, par Léonard de Vinci[1]. Il y a de la beauté dans le visage; mais la manière est dure. Un petit tableau de Téniers le jeune, représentant des Paysans qui tirent à la cible, dans sa meilleure manière. Son nom et la date sont dessus; je l'ai notée comme le meilleur temps de sa vie, qu'il était à son apogée. C'est en 1645, il avait trente-cinq ans, étant né en 1610.

1. La *Colombine*, maintenant à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, n° 74, où on a cessé de l'attribuer à Léonard.

David Téniers le vieux. — Un tableau de David Téniers le vieux, avec un bon paysage ; mais il n'a pas la touche spirituelle du jeune David ; il fait l'effet de venir d'un pinceau plus lourd.

CABINET DU PRINCE DE LIGNE

Vandyck. — Il n'y a rien ici qui soit digne d'attention, si ce n'est un portrait en pied de Jean comte de Nassau, par Vandyck. La tête est gravée dans la suite des portraits de Vandyck. Le caractère et le dessin sont admirables ; le visage semble avoir perdu un peu de son brillant. Il est beaucoup dans la manière du portrait de lord Strafford, chez le duc de Grafton.

Vandyck ou copie. — Minerve et Mercure domptent le cheval Pégase. Il semble être de Vandyck ou copié d'après lui ; comme il est placé entre deux fenêtres, il ne m'a pas été possible de décider.

Vandyck. — Une Notre-Dame de Pitié, de Vandyck, dans la manière de Rubens ; la même, en moins bon, qu'une qui se trouve à Dusseldorf, où l'on dispute s'il est de Rubens ou de Vandyck. Les yeux de la Vierge sont d'un rouge désagréable ; et le tout sans aucune espèce de beauté, si ce n'est le coloris.

Lucas Giordano. — Environ une demi-douzaine de Lucas Giordano.

CABINET DE M. ORION

D. Ryckaert. — Une Bourgade pillée par des Soldats, de D. Ryckaert. Il est peint dans une manière plus froide que je ne m'y attendais d'après l'esquisse coloriée que j'en possède.

Rubens. — Esquisse de Rubens, de trois Saints à genoux ; également deux autres esquisses admirables des deux bouts du plafond de la Salle des Banquets[1] ; la partie du milieu était dans la collection de lord Orford[2], laquelle est maintenant en Russie.

1. Au palais de Whitehall à Londres. Une note de Malone assure que l'auteur acheta ces deux esquisses.

2. V. p. 313, note.

Un peintre dessinant d'après un plâtre d'enfant, parfait dans son genre.

Jordaens. — Une Nativité de Jordaens, composition capricieuse, dans la manière du Tintoret.

Plusieurs excellents petits tableaux de Téniers, de Van Uden, d'Asselyn dit Crabetje, et d'autres maîtres.

Rembrandt. — Il a deux Rembrandts : le Combat de Joseph avec l'Ange, et un portrait ; mais ni l'un ni l'autre excellents.

Mon ami a remarqué que M. Orion avait été presque le seul amateur qui nous eût montré lui-même ses tableaux sans nous étourdir du récit de leur mérite. Il en a cependant qui valent la peine d'être loués ; mais c'est à nous qu'il en a laissé le soin.

MALINES

LA CATHÉDRALE

Rubens. — La Cène[1], par Rubens. Les têtes des apôtres et le style des draperies sont dans la meilleure manière du maître ; mais ce tableau est en mauvais état, comme livré à la moisissure. La plus mauvaise des têtes est celle du Christ. La principale figure est ici la moins bonne, comme il arrive souvent. Peut-être cela est-il inévitable ; en peinture comme en poésie un caractère parfait produit une figure insipide : le génie s'y sent restreint et gêné, ne peut se livrer à ces libertés qui donnent de l'esprit à une figure, qui la rendent intéressante pour le spectateur. On a remarqué que Milton n'a pas aussi bien réussi dans les discours qu'il prête à Dieu le Père ou au Christ, que dans ceux que tiennent les anges rebelles. Sous la table est un chien qui ronge un os, circonstance basse en elle-même, et certainement indigne d'un pareil sujet, quelque propre qu'il soit à remplir un coin d'un tableau comme celui des Noces de Cana de Paul Véronèse. Outre cette impropriété,

1. Maintenant au Musée Bréra de Milan, n° 447. Une esquisse est à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

on ne voit pas comment le chien a pu avoir cet os, car il n'y a point de viande sur la table, mais le nom de cène ou de repas a suffi à Rubens, qui a toujours aimé à introduire les animaux dans ses ouvrages. Il y a une estampe de ce tableau par Bolswert.

D'un côté est un petit tableau du Christ lavant les pieds des Disciples, et de l'autre un tableau de même taille de l'Entrée à Jérusalem, aussi de Rubens. Tous les deux sont bien composés, il m'a semblé que c'était tout leur mérite.

Il y a une circonstance de l'histoire de ce tableau qui mérite d'être rapportée, pour l'ouverture qu'elle donne sur la manière dont Rubens procédait dans ses grands ouvrages. Celui qui avait commandé ce tableau et qui était de Malines, voulut, pour éviter les accidents de transport, qu'il fût peint dans cette ville : à quoi Rubens consentit aisément, Steen, sa maison de campagne, étant tout proche de Malines. Rubens ayant terminé son esquisse en couleur, la donna selon sa coutume, à un de ses élèves (Van Egmont), qu'il envoya à Malines, pour faire d'après cette esquisse le couler du grand tableau. L'acquéreur voyant cela, se plaignit qu'ayant commandé un tableau de la main du maître, on le fît faire par l'élève. Il arrêta celui-ci dans son travail. Mais Rubens lui prouva bientôt que telle était sa méthode ordinaire, et que ce tableau serait aussi complètement son ouvrage que s'il l'avait fait à lui tout seul. L'autre se rendit à ses raisons et Rubens termina le tableau, où je n'ai pas vu la moindre trace de négligence dans aucune de ses parties. Au contraire je suis persuadé que dans son neuf ç'a été un de ses meilleurs ouvrages, quoique ceux qui connaissent l'anecdote prétendent que l'infériorité de Van Egmont percent à travers les touches de Rubens.

LES RÉCOLLETS

Vandyck. — Le maître-autel de l'église des Récollets a le Christ en croix entre les deux Larrons, de Vandyck[1]. Ceci est

1. Maintenant à la Cathédrale.

peut-être le plus considérable de tous les ouvrages du maître, pour la variété et la science du dessin, et pour la judicieuse ordonnance du tout. Dans les efforts que font les larrons pour se dégager de la croix, il a surmonté avec bonheur la difficulté de l'art, et l'expression de douleur et de résignation est admirable dans la Vierge. Ce morceau peut en somme être considéré comme un des premiers tableaux du monde, et donne la plus haute idée des talents de Vandyck ; il prouve que ce maître avait vraiment le génie de la peinture d'histoire, si le portrait ne l'avait pas accaparé. Il est vrai que le coloris n'appartient pas au genre le plus brillant; mais son accord avec le sujet le rend aussi agréable que s'il avait la fraîcheur de Rubens. Un autre petit détail, c'est que l'air de saint Jean est commun; c'est la seule faute du tableau, si l'on excepte les cheveux de la Madeleine aux pieds du Christ, trop soyeux et qui ressemblent plus à un morceau de soie qu'à une chevelure. Il y a une gravure de la tête, à laquelle on a ajouté une tête de mort.

L'autel à droite, de Vandyck : Saint Bonaventure soutenu par un Ange, pendant qu'un autre Ange lui donne la communion [1]. Le prêtre à l'autel est sans majesté : il regarde pardessus son épaule, comme par un mouvement de curiosité pour voir ce qu'ils font. Le saint lui-même est d'une pauvre invention et ne fait qu'une médiocre figure au prix de la façon dont ce même sujet a été traité par le Dominiquin et par Augustin Carrache dans leurs Communions de saint Jérôme. Le coloris n'est pas brillant; un ton rougeâtre domine trop dans les chairs, en particulier dans les ombres. C'est, comme je l'ai observé, le défaut de passablement de tableaux de Vandyck. Une gravure par François Vanden Wyngaerde.

SAINT-JEAN

Rubens. — Le maître-autel, Adoration des Mages, par Rubens : grande et riche composition ; mais la Vierge et l'Enfant man-

1. Maintenant au musée de Caen, nº 110 du catalogue.

quent de vigueur; ils paraissent d'une substance plus aérienne que le reste du tableau, qui a la solidité et la richesse ordinaires. Un des mages tient un encensoir : je mentionne le fait pour distinguer ce tableau du grand nombre d'autres que Rubens a peints de ce sujet. Il est gravé par Vorsterman.

A l'intérieur d'un des volets est la Décollation de Saint Jean-Baptiste, et sur l'autre Saint Jean l'évangéliste dans la chaudière d'huile bouillante. Les figures qui le mettent dans cette chaudière manquent de vigueur, ce qui n'est pas le défaut ordinaire de Rubens ; la tête du saint est vulgaire, ce qui au contraire n'est pas rare chez lui. L'ensemble est riche et moelleux de couleur. A l'extérieur des volets est le Baptême de Jésus-Christ, et Saint Jean à Pathmos : l'un et l'autre sont de sa meilleure manière ; l'aigle de saint Jean est supérieurement peinte, le Baptême a souffert beaucoup. Dessous il y a trois panneaux, où sont peints la Nativité, le Crucifiement et la Résurrection. Quoiqu'ils soient de Rubens tous trois, ils n'ont que très peu de mérite en dehors de la facilité du faire. De la Nativité il y a une gravure par Vorsterman, qui semble gravée d'après un tableau fini. Probablement le dessin tiré de la peinture par le graveur aura été corrigé par Rubens. Ce qui paraît le confirmer, c'est la dédicace de cette estampe, adressée par Rubens lui-même à son ami Pierre Venius, *Testem hanc exanimo*, etc. Rubens a reçu pour ces huit peintures 1 800 florins de Brabant, soit environ 180 livres sterlings, comme il paraît par une quittance qu'on garde dans la sacristie ; et le tout fut commencé et fini en dix-huit jours.

LES AUGUSTINS

Rubens. — Dans l'église des Augustins était le fameux tableau de Rubens, de la Vierge avec le Christ, Sainte Catherine, Sainte Agnès, Sainte Christine, Sainte Marguerite et d'autres Saintes, qui fut vendu par Verhalst de Bruxelles au duc de Rutland, chez qui il est à présent. Une gravure de ce tableau par Jode.

ANVERS

LA CATHÉDRALE

B. Van Orley. — En entrant par la grande porte à droite est le Jugement dernier attribué à Bernard Van Orley ; mais je le crois plutôt de quelques-uns de ses descendants; il est bien inférieur à celui que nous avons vu de lui à Bruxelles. Sur les volets sont représentées les Sept Œuvres de Miséricorde. Il n'a de beauté d'aucun genre qui puisse racheter l'extrême dureté de la manière.

Koeberger. — L'autel des Archers; Saint Sébastien, de Koeberger[1]. Il y a de bonnes parties dans ce tableau ; mais il n'est pas égal à la Notre-Dame de Pitié de Bruxelles. Le jeune garçon dans la demi-teinte qui porte un arc et les flèches, et le prêtre qui tient une image à la main, le visage éclairé par le reflet, sont les meilleures parties de la peinture. Le corps du saint est d'une bonne couleur et d'une manière large. Les têtes de femmes au bas du tableau, viennent là fort maladroitement.

Chapelle Saint-Michel.

Frank-Flore. — La Chute des anges, par Frank-Flore, 1554[2]; qui a de bonnes parties, mais sans masses et sèche. Sur la cuisse d'une figure le peintre a peint une mouche pour la récréation du vulgaire ; il y a une absurde histoire de cette mouche peinte par Jean Matsys, qui aurait trompé Frank-Flore lui-même.

Chapelle de la confrérie d'Arquebuse.

Rubens. — La fameuse Descente de croix[3]. C'est de tous les ouvrages de ce maître celui qui a le plus de réputation. En conséquence j'avais conçu la plus haute idée de son mérite; et,

1. Maintenant au musée de Nancy, n° 204 du catalogue.
2. Maintenant au musée de la ville, n° 112.
3. Portée dans le bras droit du transept.

comme je connaissais la gravure, je m'étais formé une idée de ce qu'une pareille composition devait produire entre les mains d'un tel peintre. J'avoue que je fus désappointé. Mais il ne faut pas attribuer cela à aucune infériorité du tableau même ; l'état dans lequel il dut sortir des mains de Rubens était sans doute très différent, c'est une désolation de voir à quel point il a souffert de nettoyage et de réparation [1]. Le brillant effet qu'il a certainement eu, est perdu dans un brouillard de vernis qui semble passé et moisi. Sur le corps du Christ des retouches qu'on aperçoit même à distance ; la tête de saint Jean repeinte ; et d'autres parties quand on les regarde paraissent en train de se soulever et prêtes à tomber de la toile. Cependant il en reste assez, si l'on est connaisseur, pour comprendre la réputation que ce tableau s'est acquise quand il était en bon état.

On dit que la composition est empruntée d'une gravure italienne. Je n'ai jamais vu cette estampe ; mais ceux qui l'ont vue disent que Rubens n'y a rien changé, excepté l'attitude de la Madeleine. On lit sur cette estampe : *Peter Passer invenit ; Hieronymus Wierix sculpsit.*

Le trait le plus remarquable de cette composition est l'emploi du linceul blanc, sur lequel porte le corps du Christ ; cette circonstance a probablement engagé Rubens à choisir cette composition. Il savait bien l'effet qu'un linge blanc opposé à la couleur de chair pouvait avoir avec un coloris tel que le sien ; effet dont un peintre italien n'aurait pas aisément eu l'idée ; au contraire, il aurait redouté la rencontre du linceul blanc avec la chair, et le ton sourd qui en serait résulté pour celle-ci. La vérité est qu'il n'y a que les grands coloristes qui puissent hasarder l'emploi d'un linge blanc pur à côté de la chair ; mais ceux-là en connaissent l'avantage ; de sorte que ce que Rubens a dérobé fût demeuré stérile aux mains de l'inventeur, et certainement il n'y avait personne au monde qui pût en tirer parti comme Rubens. Après cela il se peut bien qu'il en soit de ce plagiat comme de celui de Lauder[2]. Je serais

1. Je l'ai vu moi-même repeindre à neuf en 1900. Ce tableau est entretenu avec beaucoup de soin : on ne le laisse pas vieillir.

2. Lequel avait accusé Milton d'avoir pillé les poètes latins modernes. Ses

curieux de voir cette estampe, si elle existe, pour savoir à quel point Rubens lui doit son Christ, que je considère comme une des plus belles figures qui aient jamais été inventées ; il est de la plus parfaite correction de dessin et dans une attitude que je regarde comme extrêmement difficile à rendre. Le penchement de la tête sur l'épaule et la manière dont le corps tombe d'un côté, donnent une telle idée de la pesanteur de la mort, que rien ne saurait aller au delà.

Des trois Maries deux ont plus de beauté que Rubens n'en donnait généralement à ses figures de femmes, mais nulle élégance dans le caractère. Saint Joseph d'Arimathie est la même physionomie qu'il introduit si souvent dans ses œuvres : celle d'un gros visage plein, excessivement peu convenable à l'histoire.

La principale lumière est produite par le corps du Christ et par le linceul blanc ; il n'y a pas de seconde lumière qui soit en proportion avec cette principale ; à cet égard le tableau a plus de la manière de Rembrandt qu'aucun autre ouvrage de Rubens. Il y a cependant plusieurs petites lumières distribuées à quelque distance de la grande masse, comme la tête et les épaules de la Madeleine, la tête des deux Maries, la tête de saint Joseph, et le dos et le bas de la figure qui se penche par dessus la croix ; le tout environné d'un ciel obscur, sauf une petite lumière à l'horizon et une au-dessus de la croix.

L'histoire anecdotique de ce tableau dit que Rubens le donna en échange contre un terrain sur lequel il bâtit sa maison, et qu'il n'était convenu de fournir qu'un Saint Christophe, patron des Arquebusiers, avec l'Enfant Jésus sur son épaule. Rubens, voulant les surprendre par sa générosité, envoya cinq tableaux au lieu d'un : gracieuseté de la part du peintre qui dut être extrêmement bien reçue de la part des Arquebusiers, puisqu'elle était si fort à leur profit, comme fort au dommage du peintre.

Tous ces tableaux sont entendus pour se rapporter au nom

preuves, publiées dans le *Gentleman's Magazine* en 1767, n'étaient qu'une mystification. Johnson lui-même y fut d'abord trompé.

de saint Christophe. En premier lieu le corps du Christ au milieu porté par saint Jean, par saint Joseph d'Arimathie, par la Madeleine, etc. D'un côté du volet de gauche est la Visitation : la Vierge porte ici le Christ avant qu'il ne soit né. Au revers du même volet est Saint Christophe lui-même avec l'Enfant Jésus sur ses épaules. Le tableau en pendant de l'autre côté, est le seul qui n'ait point de rapport avec le nom de Christophe. Il représente un Ermite avec une lanterne, qui attend de recevoir le Christ de l'autre côté de la rivière. Cet ermite regarde le bord opposé ; d'une main il tient la lanterne tandis que de l'autre il se protège de la lumière dans un geste fort naturel. Mais sur le revers de ce volet nous avons un autre Christophe : le prêtre Siméon portant le Christ dans ses bras, les yeux tournés au ciel. Ce tableau, qui n'a pas souffert, est véritablement admirable, surtout la tête de Siméon, que rien ne peut surpasser. L'expression, le dessin, le coloris, sont au-dessus de tout éloge, et le tableau est aussi frais que s'il venait d'être peint.

Le coloris du Saint Christophe est trop rouge et couleur de brique, et le contour n'est pas coulant. C'était la seule figure que les arquebusiers s'attendissent à recevoir ; mais Rubens jugea avec raison qu'une telle figure n'aurait fait qu'un médiocre tableau d'autel.

Il y a une estampe de la Descente de Croix par Lucas Vorsterman ; une de Saint Christophe, par Remi Eynhoudts, de la Présentation par Pontius (les épreuves avec dédicace à Gaspard Hubert sont retouchées et mauvaises). La Visitation est gravée par P. De Jode ; l'Ermite n'a pas été gravé.

Rubens. — Du côté du chœur sont les monuments des deux célèbres imprimeurs des Pays-Bas, Jean-Baptiste Moretus et Martin Plantin. Celui du premier est orné d'un tableau admirable de Rubens, dont les figures sont demi-nature : le Christ sortant du sépulcre dans la gloire, tandis que les gardes tombent effrayés les uns sur les autres : le Christ est bien dessiné et d'un beau coloris. Le Saint Jean-Baptiste, sur un volet, est pareillement de sa meilleure manière ; seule la jambe gauche du saint est un peu trop grande. Sur l'autre volet est Sainte Barbe,

la figure sans caractère et d'un coloris sans éclat. La couleur dominante du vêtement est le pourpre, qui n'obtient qu'un effet pesant.

Backer. — Le monument de Plantin est orné du Jugement dernier, par Backer, correctement dessiné, mais sans la moindre entente du clair-obscur.

Chapelle des Maîtres d'École.

François Franck. — Le Christ au milieu des docteurs, par François Franck, appelé Franck le jeune. Il y a quelques belles têtes dans ce tableau, en particulier les trois hommes qui regardent dans un livre, sont d'admirables caractères; les figures toutes bien dessinées et bien groupées, excepté le Christ, qui est médiocre.

B. Van Orley. Rubens. — Contre un pilier en face et à peu de distance de la Descente de croix est l'Adoration des Mages. La Vierge et l'Enfant sont admirables. Je la crois l'ouvrage de Van Orley. Sur les volets de chaque côté sont des portraits bien peints, celui de la femme surtout. Contre un autre pilier est un tableau de Rubens qui sert de monument à la famille Goubau [1]. Le mari et la femme y sont représentés à mi-corps, en prière devant la Vierge et l'Enfant Jésus. Le vieillard est bien peint, la Vierge est indifférente.

Chapelle des Cordonniers.

Ambroise Franck. — Le Martyre de Saint Crépin et de Saint Crépinien, par Ambroise Franck [2]. Il y a quelques bonnes têtes, mais dans une manière sèche.

La confrérie de l'Arbalète.

Schut. — Le Martyre de saint Georges, par Schut [3]. Il est bien composé et bien dessiné, c'est un de ses meilleurs

1. Porté au Musée de Tours, nº 223 du catalogue.
2. Maintenant au musée de la ville, nº 145 du catalogue.
3. Même lieu, nº 327.

tableaux ; mais le saint a trop du caractère que les peintres ont consacré au Christ. Le trop d'harmonie dans ce tableau nuit au brillant du coloris ; pour produire un ton vigoureux et chaud, il faut une plus forte opposition de couleurs.

On passe devant des chapelles où sont des tableaux d'autel de Martin et de Simon De Vos et d'autres maîtres, qui n'ont rien de particulièrement remarquable.

Chapelle de la Circoncision.

Quentin Massys. — Ici est le fameux tableau de Quentin Massys le forgeron. La partie du milieu est ce que les Italiens appellent une Pietà [1] ; un Christ mort sur les genoux de la Vierge accompagné des figures ordinaires. Sur l'un des volets est Hérodiade apportant la tête de Saint Jean au festin, et sur l'autre volet le Saint dans la chaudière. Le Christ du milieu a l'air d'un homme qui serait mort de faim ; comme c'était la coutume des peintres de le représenter alors ; mais il y a dans ce tableau des têtes que Raphaël même n'a pas surpassées, et qui de fait ne sont pas loin de la manière dans laquelle ce peintre a peint ses portraits : dures et d'un grand fini. La tête d'Hérode et celle d'un gros homme à côté du Christ sont excellentes. Le portrait du peintre s'y trouve. Dans le festin la jeune fille d'Hérode est assez belle, mais trop décharnée et trop mince. Elle présente la tête à sa mère qui paraît la couper avec un couteau.

L'autel des Jardiniers.

Frank-Flore. — Une Nativité, grande composition par Frank-Flore [2], et peut-être son meilleur ouvrage. Ce tableau est bien composé, bien dessiné et bien colorié ; les têtes sont en général bien peintes, particulièrement saint Joseph et une femme sur le premier plan.

1. Jansen a traduit partout ce mot par « tableau votif », qui n'est pas le sens, mais bien celui de *Dieu* ou de *Notre-Dame de Pitié*. Ce tableau est maintenant au musée, n° 244 du catalogue.

2. Maintenant au musée de la ville, n° 113 du catalogue.

Rubens. — Une Notre-Dame de Pitié[1] par Rubens, qui sert de monument à la famille des Michielssens, et est pendue contre un pilier. C'est un de ses tableaux les plus soignés ; les caractères y sont d'un plus grand style que d'habitude, surtout celle de la Madeleine pleurant avec son poing fermé. Le coloris du Christ et de la Vierge est d'un ton de perle très beau et très délicat, en opposition avec le coloris monté de saint Joseph[2].

J'ai dit ailleurs que Rubens ne paraît avec avantage que dans de grands ouvrages ; il faut regarder ce tableau comme une exception.

La Vierge avec l'Enfant Jésus sur un des volets est le même qu'un tableau à l'hôtel Marlborough. La Vierge tient le Christ qui est debout sur une table ; l'enfant semble attentif à quelque chose hors du tableau ; le regard vague de l'enfant y est bien représenté ; mais la figure est médiocre et commune, nullement propre à représenter le Fils de Dieu. La seule image du Christ où Rubens réussisse, est quand il le représente mort. Enfant ou homme occupé à quelque action, il le peint sans divinité, comme sans grâce et sans majesté.

Sur l'autre volet est Saint Jean, d'une belle couleur, mais le caractère est également vulgaire.

A l'extérieur de ces volets sont deux tableaux en camaïeu : l'un d'un Christ, l'autre de la Vierge et de l'Enfant, peints par Rubens comme les deux autres.

Le maître-autel.

Rubens. — L'Assomption de la Vierge. Elle est entourée d'un chœur d'anges ; en bas sont les Apôtres avec un grand nombre de figures. Ce tableau n'est pas d'un aussi riche aspect quant à la couleur que beaucoup d'autres ouvrages du maître, ce qui provient j'imagine de ce qu'il y a trop de bleu dans le ciel ; aussi bien ce défaut n'existe pas dans la partie inférieure du tableau. On dit que Rubens n'a mis que seize jours à le peindre. La gravure par Bolswert.

1. Le *Christ à la paille*, maintenant au musée de la ville, n° 300 du catalogue.
2. D'Arimathie.

SAINTE-WALBURGE

Rubens. — Le grand autel du chœur est le premier grand ouvrage public que Rubens exécuta après son retour d'Italie[1]. Au milieu est le Christ cloué à la croix avec quantité de figures qui s'efforcent de diverses manières à la dresser. Une de ces figures paraît fort échauffée, tout son sang refluant à son visage sous l'action d'un violent effort ; d'autres dans des attitudes forcées, qui, en montrant l'énergie avec laquelle on s'applique à cette tâche, fournissent l'occasion désirée par les peintres d'affronter les difficultés de l'art dans les raccourcis, et dans la représentation des actions momentanées. Ce sujet, que Rubens a probablement choisi lui-même, était l'occasion admirable de montrer ses talents variés à ses compatriotes, et c'est certainement un de ses tableaux les meilleurs et les plus animés.

Le tumulte qui règne dans toutes les parties de cette peinture forme un beau contraste avec l'air de résignation du Sauveur crucifié. La ligne que décrit le corps du Christ est extrêmement bien imaginée. Il faut avouer que la forme du Christ ainsi que des autres figures tire un peu sur le pesant ; mais le contour est noble, libre, coulant. L'idée de jeter obliquement la croix d'un coin du tableau à l'autre est heureusement imaginée et tient un peu de la manière du Tintoret. Elle donne au sujet un air nouveau et rare ; et il faut dire qu'il n'est pas moins rare par la beauté. Le contraste du corps avec les jambes est admirable et point exagéré.

Les volets sont la continuation du sujet. Celui de droite a un groupe de femmes et d'enfants qui paraissent être saisis de la plus grande émotion et de la plus grande horreur à cette vue. La Vierge et saint Jean, qui sont derrière, sont représentés, avec beaucoup de jugement, comme plus résignés. Sur l'autre volet sont les officiers à cheval, et derrière eux les deux larrons que les bourreaux clouent sur la croix.

1. Retiré dans la Cathédrale, où il occupe, en pendant de la Descente de Croix, le bras gauche du transept.

Il est difficile d'imaginer un sujet mieux fait pour montrer le talent d'un peintre dans la composition ; au moins Rubens a eu l'art de le faire servir dans un haut degré à cet effet. Les figures nues du Christ et des bourreaux lui ont fourni un ample moyen de prouver ses connaissances de l'anatomie du corps humain dans les différents caractères. Il y a aussi des femmes de différents âges, qu'on regarde toujours comme une nécessité dans toutes les compositions afin de produire de la variété ; de plus il y a des enfants et des cavaliers, et, pour avoir toute l'échelle des variétés, il y a même ajouté un chien, dans une attitude animée, la gueule ouverte, comme s'il haletait, admirablement bien peint. Ses animaux sont toujours des morceaux de prix ; les chevaux ici sont parfaits dans leur espèce, d'un beau caractère, animés au plus haut point. Rubens, qui savait son talent à représenter des chevaux, en mettait le plus souvent qu'il pouvait dans ses tableaux. La partie de celui-ci où se trouvent les chevaux, est certainement la meilleure pour le coloris, et elle a une fraîcheur qui manque aux deux autres tableaux, mais je crois qu'ils ont souffert du soleil. La partie occupée par les cavaliers est placée au sud-ouest, tandis que les autres, qui sont à l'est et au sud-est, se trouvent plus exposées. J'ajoute que ce danger n'existe plus maintenant, les Pères ayant pris soin de mettre à la fenêtre un volet qui garde la peinture du soleil.

Pour une raison ou pour une autre, le tableau du milieu, de même que le groupe des femmes, n'a pas un coloris qui réponde à son mérite à d'autres égards. Il y a une sécheresse de ton, il y domine un jaune d'ocre qui le fait ressembler à un dessin au crayon jaune. Je compare ici Rubens avec lui-même ; il n'y a presque pas de peintre sous le nom duquel ils ne pussent passer pour excellents même à cet égard. On dirait que les chairs comme tout le reste manquent de gris, ce qui n'est pas le défaut général de Rubens ; au contraire ses demi-teintes sont souvent trop grises.

La draperie bleue qui couvre le milieu de la figure au pied de la croix, et le ton gris de quelques armures, sont presque tout ce qu'il y a de couleurs froides dans ce tableau ; ce qui

n'est certainement pas assez pour une si grande quantité de couleurs chaudes. La principale lumière tombe sur le corps du Christ ; mais pour l'étendre davantage et rendre sa forme plus belle, une forte lumière vient sur l'épaule de la figure à la tête chauve. La forme de cette épaule est un peu défectueuse ; elle paraît trop ronde.

Au total il faut regarder ce tableau comme un des principaux ouvrages de Rubens, et l'apparence de pesanteur qu'il a quand on le voit de près, disparaît entièrement quand la peinture est vue de la nef de l'église, à laquelle on descend du chœur par vingt marches.

Sur le revers des deux volets, qui tournent sur eux-mêmes, sont deux autres tableaux de Rubens : Sainte Catherine tenant un glaive, et Saint Éloi avec une Sainte et des Anges, bien peints comme à l'ordinaire ; mais la figure de saint Éloi est trop gigantesque.

Il y a de l'Élévation de la croix et de ses accompagnements une gravure en trois feuilles, par Withous. Saint Éloi a été gravé par Eynhoudts, et Sainte Catherine par Bolswert.

Dans la même église à gauche du chœur, est un autre tableau de Rubens, le Christ après sa résurrection, assis sur son sépulcre, et foulant aux pieds le symbole de la mort. C'est un tableau sans force de coloris ; ce qui provient peut-être de ce qu'il est très endommagé. Une gravure par Remold Eynhoudts.

L'ÉGLISE DES JACOBINES

Vandyck. — Au grand autel, un Crucifiement, par Vandyck [1]. Sainte Rosalie aux pieds du Christ, et saint Dominique. Une lampe sépulcrale et un flambeau renversé indiquent que le Christ est mort ; deux petits anges se tiennent d'un côté de la croix, et un plus grand ange dans le bas. Les deux petits anges ressemblent à des embryons, et font mauvais effet, et le grand ange n'est pas aussi bien peint que plusieurs autres parties du tableau. Les ombres sont trop rouges et les mèches

1. Maintenant au musée de la ville, nº 401 du catalogue.

de cheveux sont toutes peintes dans une manière dure et pesante. Mais tous ces défauts sont amplement rachetés par le Christ, qui est admirablement dessiné et colorié, et par la largeur de lumière ménagée sur tout le corps avec la plus grande adresse, en même temps que toutes les parties en sont distinctement marquées. La forme et le caractère sont d'une espèce plus élégante que ceux qu'on voit communément chez Rubens.

L'idée de faire fermer les yeux à sainte Rosalie est bien imaginée, et donne une expression aussi rare que délicate à cette figure.

L'économie du clair-obscur de ce tableau mérite également l'attention d'un peintre. Pour conserver une belle forme à la principale masse de lumière constituée par le corps du Christ, la tête est maintenue dans la demi-teinte. La robe de saint Dominique et l'ange forment la seconde masse, et la tête de sainte Rosalie, sa guimpe et son bras la troisième.

On dit que l'esquisse de ce tableau se conserve dans le couvent, mais il ne m'a pas été possible de le voir. Une gravure par Bolswert.

LES CARMES DÉCHAUSSÉS

Rubens. — Dans une niche à main droite en entrant dans l'église, est une Sainte Anne avec la Vierge, tenant un livre à la main[1], par Rubens. Derrière sainte Anne est une tête de saint Joachim, deux anges en l'air avec une couronne. Le coloris de ce tableau est supérieurement beau, surtout les anges. L'union de leurs couleurs avec le ciel est ménagée merveilleusement. Il est remarquable qu'un des anges a reçu les ailes de Psyché, qui sont pareilles à celles du papillon. C'est improprement qu'on appelle ce tableau Sainte Anne qui montre à lire à la Vierge, laquelle paraît avoir quatorze ou quinze ans, et est par conséquent trop avancée en âge pour apprendre à lire. La draperie de soie blanche de la Vierge est bien peinte, mais ne convient point à l'histoire ; on y reconnaît trop l'étoffe de soie : défaut dont Rubens se rend souvent coupable dans ses drape-

1. Maintenant au musée de la ville, n° 306 du catalogue.

ries de femme ; mais comme celle-ci est du même ton que le ciel, elle a un doux et harmonieux effet. Le reste du tableau est d'une teinte moelleuse. Une gravure par Bolswert.

Sur un autel sur la petite niche d'en face à gauche, le Christ relevant les âmes du Purgatoire à la prière de Sainte Thérèse[1]. Le Christ est un meilleur caractère et a plus de grâce et de beauté qu'il n'est ordinaire à Rubens. Le contour souple, liant et coulant. La tête d'une des femmes dans le purgatoire est belle, dans le goût de Rubens ; le tout a une grande harmonie de couleur et une grande franchise de pinceau ; et est dans la meilleure manière du maître.

Une gravure par Bolswert.

Sègers. — L'autel du chœur par Sègers. Le sujet est le Mariage de la Vierge, plus grand que nature[2]. C'est un de ses meilleurs ouvrages, beaucoup dans la manière de Rubens.

Rubens. — Sur la gauche du chœur est une Notre-Dame de Pitié par Rubens. Le corps du Christ est ici supporté par saint Jean au lieu de la Vierge, qui se baisse en avant pour embrasser la joue du Christ pendant que la Madeleine baise sa main. Il n'y a pas d'estampes de ce tableau, quoiqu'il méritât d'être gravé. Peut-être le sujet est traité trop pareil à celui de l'église des Capucines de Bruxelles.

LES GRANDS CARMES OU CARMES CHAUSSÉS

Rubens. — Sur la droite en entrant dans le chœur, le Christ mort sur les genoux du Père Éternel, par Rubens[3], de chaque côté un ange, avec les instruments de la passion. Le Christ est vu en raccourci et dessiné avec beaucoup d'adresse. Gravé par Bolswert.

ÉGLISES DE CACONS (RELIGIEUSES)

Vandyck. — Dans une petite chapelle, La Vierge avec l'Enfant Jésus, de Vandyck ; un prêtre à genoux ; un ange der-

1. Maintenant au musée de la ville, n° 299 du catalogue.
2. Même lieu, n° 508.
3. Même lieu, n° 314.

rière dirige son attention sur la Vierge. La draperie paraît d'une autre main. Il n'y a rien dans ce tableau qui mérite beaucoup d'être admiré.

SAINT-MICHEL

Rubens. — Le maître-autel, l'Adoration des Mages[1], grande et magnifique composition de près de vingt figures, dans la meilleure manière de Rubens. Ces sortes de sujets paraissent plus particulièrement faits pour la manière et pour le style de Rubens ; ses talents, sa supériorité ne sont pas sentis dans de petits sujets.

Un des rois qui tient une coupe à la main, est surchargé de draperie ; sa tête paraît trop grande et c'est en général une figure peu gracieuse. La tête du bœuf est remarquablement bien peinte. Gravé par Lommeli.

A gauche du maître-autel est un autre tableau de Rubens[2], dont le sujet est Saint Grégoire avec la colombe dans ses habits pontificaux ; derrière lui saint Georges en armure : nobles figures l'un et l'autre ; et la sainte également placée au premier plan est pour Rubens d'une rare beauté. Derrière est saint Sébastien et d'autres saints ; au-dessus, des anges qui tiennent un tableau dans un cadre représentant la Vierge et l'Enfant. L'estampe, de Remold Eynhoudts.

Auprès est le tombeau de Philippe Rubens, frère du maître, avec une épitaphe et un portrait ovale par ce dernier.

Il y a dans cette église plusieurs beaux portraits encadrés dans des monuments.

Simon De Vos. — Saint Norbert qui reçoit le Saint Sacrement, par Simon De Vos[3] ; dans lequel il y a quantité de portraits extrêmement bien peints. De Vos excellait particulièrement dans le portrait. On voit dans l'hospice de cette ville le

1. Maintenant au musée de la ville, n° 298 du catalogue.

2. Peint d'abord pour l'église de la Vallicella à Rome, puis détourné de cet objet, repeint plus tard pour servir au tombeau de son frère, aujourd'hui au musée de Grenoble, n° 124 du catalogue.

3. Maintenant au musée de la ville, n° 107 du catalogue.

portrait de De Vos par lui-même[1], en noir, et appuyé sur le dossier d'une chaise, avec un rouleau de papier bleu à la main, si parfaitement fini dans la manière large du Corrège, qu'il n'y a rien au delà.

Érasme Quellin. — Dans le bras droit de la croix est un fort grand tableau d'Érasme Quellin[2] contenant quelques bonnes têtes et des figures assez bien dessinées ; mais le tout est mal conçu et en mauvais état.

LES MINIMES

Il n'y a rien de curieux dans l'église, mais en poussant jusqu'aux cloîtres, on trouve quarante peintures sur verre représentant la Vie de Saint François par Diepembeck; et dans une chambre attenante un Crucifix de Jordaens, admirable par son coloris et pour l'expression, meilleure que d'habitude ; mais les membres du Christ sont mal dessinés.

L'ÉGLISE DES JACOBINS

Rubens. — L'autel du chœur est peint par Rubens. Le sujet est le même que celui que j'ai décrit dans l'église des Récollets à Gand[3] : le Christ lançant la foudre sur le monde, la Vierge intercédant; au-dessous plusieurs saints et saintes, des évêques et des cardinaux. Rubens prit le goût des allégories de son maître Otho Venius ; mais on peut demander si de pareilles fantaisies ne sont pas déplacées dans une église chrétienne. Saint François est ici comme à Gand la meilleure tête. Ce tableau a beaucoup souffert, et saint Sébastien en particulier a été repeint par quelque ignorant; le ciel de même a été mal réparé. Dieu le Père, qui s'appuie sur un globe, a quelque chose de majestueux dans l'attitude.

1. Non pas, mais par Abraham De Vries, dont on vient de découvrir le monogramme sur le panneau (avec la date de 1635). Ce tableau est au musée d'Anvers, et le musée de Lyon en possède une réplique.

2. Maintenant au musée de la ville, nº 282, 283 du catalogue.

3. Il en diffère beaucoup par la composition. Conservé au Musée de Lyon, nº 361 du catalogue.

Un Concile composé de saints, de papes, de cardinaux et d'évêques, par Rubens ; le même sujet que celui de Raphaël au Vatican, connu sous le nom de Dispute du Saint-Sacrement. Dieu le Père est représenté seul dans le ciel, à distance, de petits anges tenant des écriteaux. Gravé par Snyers. Le ciel a été mal repeint et n'est pas en harmonie avec le reste de l'ouvrage. Tout le tableau du reste paraît avoir souffert, car il n'a pas ce brillant auquel on pourrait s'attendre, ni aucun caractère de tête extraordinaire. La meilleure est celle qui vient immédiatement derrière les évêques sur le devant du tableau.

Vandyck. — Sur un autel à l'entrée du chœur, un Portement de Croix, qu'on dit être un des premiers tableaux de Vandyck[1]. Il ressemble dans beaucoup de parties à un Rubens, en particulier la figure qui tourne le dos au spectateur, et qui est bien dessinée.

La draperie du Christ, qui est sombre, sans doute par l'effet du temps, ne se voit presque pas du tout ; de sorte que la tête a l'air du voile de sainte Véronique. La peinture est beaucoup craquée, surtout dans la draperie bleue de la Vierge, et dans le dos nu de la susdite figure. Une gravure par Alexandre Voet.

Caravage. — L'autel de la chapelle Saint-Dominique[2] ; une peinture noire par le Caravage : la Vierge et l'Enfant Jésus avec Saint Dominique et d'autres Saints.

Dans l'église sont représentés les Mystères de Sainte Rosalie et autres sujets, peints par différents maîtres. Les meilleurs sont ceux de Rubens et de Jordaens. Celui de la Flagellation est de Rubens. La vue de ce tableau est désagréable, quoiqu'il soit admirablement bien peint : les balafres noires et sanglantes sont rendues avec trop de vérité ; et quelques-unes des figures frappent bizarrement de la main gauche. Une gravure par Pontius.

Jordaens. — Le tableau de Jordaens est le Crucifiement avec

1. Transporté maintenant dans le bas-côté de gauche, au-dessus des confessionnaux.

2. Maintenant au musée Impérial de Vienne, n° 496. Une copie en tient ici la place.

Photo Hermans.

RUBENS. — VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS.

(Église Saint-Augustin d'Anvers.)

la Vierge, saint Jean, la Madeleine et sainte Elisabeth : beaucoup dans la manière de Rubens.

L'Adoration des Bergers, avec la lumière venant du Christ. On dit ce tableau de Rubens ; mais il n'y a rien qui puisse faire reconnaître sa manière avec certitude. Certainement il y a des parties que Rubens n'a jamais peintes, par exemple les draperies de la Vierge.

SAINT-AUGUSTIN

Rubens. — L'autel dans le chœur est de Rubens. La grandeur du tableau, le grand nombre des figures et l'art avec lequel tout est conduit, obligent de regarder ce tableau comme une des plus considérables entre les productions du maître.

La Vierge et l'Enfant Jésus sont représentés à distance, assis en haut sur une espèce de piédestal, avec des marches pour y monter; derrière la Vierge est Saint Joseph ; à droite est Sainte Catherine qui reçoit l'anneau du Christ; Saint Pierre et Saint Paul sont dans le fond, et à gauche sur les marches Saint Jean-Baptiste, avec son agneau et des anges ; en bas sont Saint Sébastien, Saint Augustin, Saint Laurent, Saint Paul ermite et Saint Georges en armure; en manière d'anneau pour unir la partie supérieure avec la partie inférieure du tableau, sont quatre Saintes en train de gravir les degrés. Le sujet de cette composition, si on peut appeler un sujet ce qui ne représente aucune histoire, est dépourvu de tout moyen d'intéresser le spectateur ; il faut donc en chercher ailleurs le mérite, dans l'excellence de l'art, dans l'éloquence, si l'on peut dire, de l'artiste. Et en cela le peintre a montré les plus grands talents, trouvant moyen de placer plus de vingt figures qu'aucun sujet ne rassemble, sans cohue. Le tout montre autant d'animation, autant de mouvement qu'il est possible dans un tableau où il n'y a rien à faire ; et la distribution des masses de clair et d'ombre égale le discernement dont la disposition des figures fait preuve.

Le Titien a peint un semblable sujet, qui se trouvait dans l'église des Saint-Nicolas *de' Frari*[1] à Venise, où il a représenté

1. V. p. 343. Autres réflexions sur le tableau de Rubens, p. 199.

les mêmes saints, tous placés sur une même ligne, sans aucune liaison entre eux, et au-dessus la Vierge avec l'Enfant Jésus, qui n'avait également rien de commun avec le reste du tableau. Les deux parties étaient si bien séparées qn'on en a fait depuis deux tableaux différents : la partie inférieure formant celui qui est aujourd'hui dans la collection du pape au Capitole.

Par cette disposition, le Titien s'est certainement épargné beaucoup de la peine et de la recherche que la composition exige. Plusieurs appellent simplicité ce défaut d'art; mais une simplicité qu'on ne peut attribuer qu'à la paresse ou à l'ignorance, ne mérite pas beaucoup de recommandation. Comme on ne peut accuser le Titien d'ignorance, il faut conclure que ce fut inattention ; et de fait il a prouvé assez qu'il n'y avait pas faute de savoir, par un autre tableau du même genre[1] dans l'église des Frari à Venise, où le sujet est traité d'une manière tout à fait différente. Ici la Vierge et l'Enfant sont placés sur un autel, au lieu d'un piédestal; Saint Pierre appuyé sur l'autel un livre ouvert à la main, et regardant Saint Georges et une autre figure à genoux. De l'autre côté est Saint François, les yeux levés vers le Christ, et recommandant à sa protection un noble Vénitien et quatre autres figures, qui sont à genoux. Rien ne peut égaler la simplicité et la majesté de ces figures. Elles se présentent de profil, regardant droit devant elles, de la manière la plus naturelle ; sans aucun contraste ni affectation dans leur attitude. La figure de l'autre côté est également de profil et à genoux ; ce qui, en donnant un air de symétrie à ce tableau, ajoute aussi à sa grandeur et à sa simplicité. Il faut avouer qu'un tel effet était au-dessus de Rubens ; je veux dire que s'il en eût eu l'idée, il ne s'y serait pas arrêté. La manière de Rubens est souvent trop artificielle et trop pittoresque pour le grand style. Le Titien savait très bien qu'une symétrie et une simplicité qui donnent l'impression d'être au-dessus des recettes de l'art qu'on appelle pittoresques, réalisent en soi la grandeur.

Il y a une dignité tranquille dans la composition du Titien, et une agitation et un fracas dans celle de Rubens : l'une est splen-

1. V. p. 342.

dide et brillante, l'autre grande et majestueuse. Ces deux tableaux peuvent être mis au nombre des meilleurs ouvrages de ces grands peintres, et chacun de son côté caractérise son auteur. Rien n'est donc si avantageux que de les opposer l'un à l'autre et de les comparer ensemble. J'avoue que je subis à tel point l'ascendant de ce tableau de Rubens pendant tout le temps que je le contemplai et que je fus sous son influence, que je crus n'avoir jamais vu s'exercer un tel pouvoir de l'art. Ce ne fut qu'après que je m'en fus éloigné, que je pus convenir d'une infériorité de Rubens à l'égard de quelque autre peintre.

La composition du Titien est de l'espèce qui laisse un vide au milieu du tableau, autour duquel les figures sont rangées. Dans cet espace est le linge blanc qui couvre l'autel, et c'est pour se donner ce linge blanc, j'imagine, qu'il a mis un autel au lieu d'un piédestal, afin que par l'effet du linge la principale lumière fût mise vers le milieu du tableau. La seconde lumière est la Vierge et le Christ, et les têtes des autres figures.

La principale lumière dans la partie inférieure du tableau de Rubens est le corps de saint Sébastien ; celle de la partie supérieure est le clair du ciel : il n'y a pas à cet égard d'apparence d'une prédominance d'une partie sur l'autre.

Il y a des gravures de ces tableaux : de celui du Titien par Valentin Lefèvre, et de celui de Rubens par Snyers et par Remold Eynhoudts. Dans les premières épreuves de Snyers il y a des parties de la Vierge, de sainte Catherine et de l'habit de saint Augustin par devant, qui ne sont pas terminées.

Les anachronismes sont si communs dans les tableaux d'église qu'on ne s'arrête plus à en faire la critique. En voyant si souvent mis dans les mêmes tableaux des hommes qui ont vécu dans des siècles différents, on a cessé de s'en choquer. Cependant quand saint Jean prend place sous la figure d'un homme avancé en âge dans le même tableau où le Christ est représenté encore enfant, quoique la faute contre la chronologie soit moindre, cependant l'impropriété paraît plus impardonnable au spectateur ; peut-être parce qu'on est habitué à les voir si souvent représentés ensemble dans l'âge de l'enfance.

Vandyck. — L'autel à gauche, Saint Augustin en extase, par Vandyck. Ce tableau jouit d'une grande réputation; cependant jusqu'à un certain point il a trompé mon attente; au moins, venant après les Rubens, la manière m'a paru sèche et dure. Le coloris est dans le genre rougeâtre, particulièrement dans les ombres, qui sont sans transparence. Il faut que les couleurs aient souffert quelque changement, et ne soient plus aujourd'hui telles que Vandyck les avait laissées. J'ai d'ailleurs observé dans beaucoup de ses peintures ce même défaut des ombres rouges. La tête d'une femme âgée, qu'on dit être la mère du saint, est bien peinte et la meilleure partie du tableau; et l'ange assis sur un nuage est le meilleur de ce groupe. L'enfant qui tient le sceptre est dur et n'a pas d'union avec le ciel bleu.

Ce tableau manque d'effet, faute d'une grande masse de lumière; les deux anges forment deux petites masses d'une égale grandeur.

Le saint Augustin est vêtu de noir, quoique dans la gravure de P. de Jode (suivant la liberté ordinaire prise par ces graveurs de Rubens et Vandyck), elle fasse la principale lumière; de plus, dans l'estampe, une lumière est jetée sur les autres figures, qui sont entièrement sombres dans la peinture.

Jordaens. — Un autel dans le bas-côté droit : le Martyre de saint Apollonius, par Jordaens. Il n'a rien qui mérite l'admiration, si ce n'est le cheval gris qu'on voit en raccourci, mordant son genou, qui est vraiment admirable. Les chevaux de Jordaens sont peu inférieurs à ceux de Rubens.

Jordaens. Backereel. — Aux murs de côté de l'église sont accrochés plusieurs tableaux des maîtres inférieurs de l'école flamande; les meilleurs sont deux de Jordaens : la Cène[1], où il y a d'excellentes têtes dans le genre de Rubens, et le Christ au jardin des Olives; mais les anges ici sont purs flamands. Il y a aussi un Crucifiement par Backereel, qui a quelque mérite.

Vandyck. — Dans la sacristie est un petit Crucifiement[2] de

1. Maintenant au musée, n° 215 du catalogue.
2. Même lieu, n° 406.

Vandyck, bien dessiné, surtout la tête qui est d'un beau caractère.

LES RÉCOLLETS

Rubens. — L'autel dans le chœur est le fameux Christ entre les Larrons, de Rubens[1]. Pour donner du mouvement à ce tableau, il a choisi le moment où un bourreau perce le côté du Christ, tandis qu'un autre, avec une barre de fer brise les jambes de l'un des larrons, lequel, dans une agonie convulsive, que son corps exprime parfaitement, a arraché l'un de ses pieds de la croix à laquelle il était cloué. L'expression dans l'action de cette figure est merveilleuse ; l'attitude de l'autre est plus tranquille, et son regard tourné vers le Christ mourant exprime parfaitement son repentir. Cette figure est également admirable. La Vierge, saint Jean et Marie Cléophas se tiennent debout dans une grande expression de douleur et de résignation ; tandis que la Madeleine, qui est aux pieds du Christ, qu'on peut supposer qu'elle vient d'embrasser, regarde avec beaucoup d'horreur le cavalier armé d'une lance. Comme son expression n'emporte ni grimace ni contorsion, la beauté de ses traits n'est point altérée. C'est de beaucoup le plus beau profil que j'aie jamais vu de Rubens et je crois d'aucun autre peintre ; et l'excellence du coloris y est au delà de toute expression. On trouvera peut-être du raffinement dans ce que je dis, qu'on peut supposer que la Madeleine vient de baiser les pieds du Christ ; cependant Rubens a certainement voulu que nous eussions cette idée, comme on peut voir par la disposition des mains qui sont étendues du côté du bourreau, l'une par devant et l'autre par derrière la croix ; ce qui fait croire qu'elles l'ont entourée ; et il faut se rappeler qu'en général on représente la Madeleine baisant les pieds du Christ : c'est sa place et son emploi dans ces sortes de sujets. Le bon Centurion mérite qu'on ne l'oublie pas ; il se penche en avant, une main posée sur l'autre, appuyé sur la crinière de son cheval, levant les yeux vers le Christ avec beaucoup d'expression.

1. Quelquefois nommé le *Coup de lance*, maintenant au musée de la ville, n° 297 du catalogue.

Le génie de Rubens ne s'est jamais montré avec plus d'éclat que dans ce tableau ; c'est de tous ses ouvrages celui qu'il a terminé avec le plus de soin. Le tout est conduit avec un art consommé ; la composition est hardie et extraordinaire, avec des circonstances dont personne ne s'était avisé avant lui, telle que celle de faire briser les jambes, et l'expression de la Madeleine, auxquelles on peut ajouter la disposition des trois croix, placées en perspective d'une manière rare et pittoresque : la plus proche porte le larron dont on brise les jambes, ensuite vient celle du Christ, dont la figure est plus droite qu'à l'ordinaire afin qu'elle contraste mieux avec celle des deux larrons ; enfin la dernière est celle du bon larron. Cet arrangement est très intéressant, mais il est de ceux que peu osent aborder, et auxquels il fallait le hardi génie de Rubens. C'est ici et dans de semblables compositions qu'on trouve proprement ce maître, et non dans de petits tableaux de madones. On s'aperçoit que Rubens a fait quelques changements dans ce tableau, après que Bolswert eut fait son estampe. Le cavalier en train de percer le côté du Christ, tient sa lance d'une manière fort gauche dans l'estampe, le dos de la main par-dessus, et ne la saisit qu'avec trois doigts, l'index posant tout de son long ; tandis que dans le tableau le dos de la main est dessous et que les doigts serrent la lance de toute leur force.

L'autre défaut auquel on a remédié dans le tableau est l'action du bourreau qui casse les jambes du larron : dans l'estampe ses deux mains sont par-dessus la barre de fer, ce qui produit un mouvement faux; dans le tableau toute la disposition est changée, et ramenée à la manière naturelle dont chacun s'y prend pour tenir une arme : la main droite posée par-dessus et la main gauche par-dessous la barre.

Il n'y a pas de doute que l'estampe a été gravée sous la surveillance de Rubens. Il sera bon de remarquer que la disposition des masses de lumière dans l'estampe diffère beaucoup de celle du tableau ; ce changement ne vient pas d'inattention, mais d'un dessein formé : une composition en couleur exigeant une méthode différente de celle qu'on doit observer dans le noir et blanc. Nous avons ici l'autorité de ce grand maître du

clair-obscur pour assurer qu'une gravure demande des masses de lumière et d'ombres plus larges et en plus grand nombre qu'une peinture.

Dans le tableau, la principale et la plus forte lumière est le corps du Christ, peint d'une couleur remarquablement claire et brillante. Elle est fortement contrastée par la carnation brune des larrons (peut-être le contraste est-il trop grand), qui ne produit pas un grand effet comme lumière. La draperie de dessus de la Vierge est sombre, et celle de dessous pourpre sombre ; celle de saint Jean est gros rouge sombre ; aucune partie de ces deux figures n'est éclairée dans le tableau, sinon la tête et les mains de la Vierge ; au contraire elles forment dans la gravure la principale masse de lumière de toute la composition. Le graveur a certainement produit un bel effet ; et je suis comme assuré que s'il n'avait pas fait ce changement, il n'aurait obtenu qu'une lourde et noire gravure.

Lorsque Rubens jugea qu'il était nécessaire de faire dans la gravure une masse de lumière de la draperie de la Vierge et de saint Jean, il fallut également que cette lumière se présentât dans un aspect compact et d'une belle forme. Il fut dont nécessaire d'ombrer toute la figure de la Madeleine, laquelle dans ce tableau est au moins aussi claire que le corps du Christ ; sa tête, son linge, ses bras, ses cheveux et les pieds du Christ forment une masse aussi claire que celle du corps du Christ. On voit par là que certaines parties exigent d'être assombries comme d'autres exigent d'être éclairées ; il y a donc à cet égard une science qu'il faut qu'un graveur entende bien, avant d'oser risquer aucun changement dans le tableau qu'il prétend graver.

La même chose se remarque dans beaucoup d'autres estampes conduites par les graveurs de Rubens et de Vandyck : ils y ont toujours introduit plus de lumière que ne leur en fournissait le tableau ; et cette circonstance mérite de fixer l'attention des graveurs.

Je me suis arrêté plus longtemps à cet ouvrage qu'à tout autre, parce qu'il m'a paru mériter plus qu'une attention ordinaire ; c'est certainement un des premiers tableaux du monde,

pour la composition, le coloris, et ce qu'on n'eût pas attendu de Rubens, pour la correction du dessin.

Du côté du grand autel il y a un petit Crucifiement, également peint par Rubens [1], qui est admirable. Une estampe par H. Snyers.

Frank-Flore. — Dans le même chœur il y a un autre Crucifiement, par F. Flore, avec un nombre de figures ; plusieurs, des portraits où il y a beaucoup de vérité, principalement dans les femmes.

Rubens. — L'autel de Saint-François, peint par Rubens [2]. Le saint reçoit la communion accompagné de plusieurs religieux de son ordre. Il est presque nu, sans dignité, et ressemble plus à un lépreux qu'à un saint. Quoiqu'il y ait de bonnes têtes dans ce tableau, il mérite peu d'être recommandé à cause de la répugnance qu'inspire la principale figure. Une gravure par Henri Snyers.

La Vierge à genoux sur un croissant renversé, et couronnée par Dieu le Père et par le Christ ; au-dessus d'elle est la Colombe, et à ses pieds est un groupe d'anges [3]. Rien ne mérite qu'on l'admire, si ce n'est le coloris ; il faut convenir que l'éclat de la lumière qui part de derrière ces trois figures est frappant. Une gravure par Paul Pontius.

Vandyck. — Une Notre-Dame de Pitié [4] par Vandyck, avec Saint Jean et deux Anges. Ç'a été un des tableaux les plus touchants de ce maître ; mais le coloris en est passé. L'expression de la Vierge est admirable, et égale au moins à celle du tableau d'Annibal Carrache du cabinet du duc d'Orléans : on croit la voir intercéder avec le sentiment de la plus profonde douleur. Saint Jean désigne le Christ à un des anges ; l'autre ange se cache le visage.

Comme la draperie de la Vierge et le ciel sont exactement de la même couleur, il en résulte un mauvais effet ; le linge est remarquablement drapé.

1. Maintenant au musée de la ville, n° 313 du catalogue.
2. Même lieu, n° 305.
3. Transporté au musée de Bruxelles, n° 409 du catalogue.
4. Maintenant au musée de la ville, n° 404 du catalogue.

Rubens. — Derrière le maître-autel est la chapelle du bourguemestre Rockox, dont le tableau représente l'Incrédulité de Saint Thomas, par Rubens [1]. La tête du Christ est un assez bon caractère, mais le corps et les bras sont lourds. Il est fort endommagé. A l'intérieur des deux volets sont les portraits du bourguemestre et de sa femme à mi-corps. L'homme est un beau portrait ; l'oreille surtout est supérieurement peinte, l'anatomie du front est bien comprise. Sa femme n'a d'autre mérite que le coloris. Vandyck a peint aussi un portrait de Rockox, dont une gravure se trouve dans son livre de portraits. Il faut croire que ce magistrat était un protecteur des arts : il a donné à cette église le tableau du maître-autel, mentionné dans ce qui précède.

Vandyck. — Portrait en pied d'Alexandre Scaglia[2], qui semble être de Vandyck. Mais on le voit de trop loin pour pouvoir assurer que ce n'est pas une copie. J'ai vu une gravure de ce tableau.

LES CAPUCINS[3]

W. Koeberger. — A droite en entrant est un tableau d'autel de Koeberger ; des Anges qui supportent un Christ mort. Il a du mérite, mais il n'est pas égal au tableau de Bruxelles. Le contour n'est pas assez souple et coulant.

L'Apparition de la Vierge à Saint François, par Rubens. Saint François est à genoux et reçoit l'Enfant de sa mère : des Anges au-dessus et une autre figure derrière. La Vierge et le Christ sont dans une manière dure et mauvaise ; et les caractères sont vulgaires. Il n'y a rien de vraiment beau dans ce tableau que la tête de saint François, qui est parfaite. Le tableau tout entier est gravé par Soutman ; il y a une gravure de la tête de saint François seule, par Corn. Vischer.

Backereel. — Dans la chapelle suivante est un tableau d'autel de Backereel : l'Apparition de la Vierge à Saint Félix et à un

1. Maintenant au musée de la ville, nº 308 du catalogue.

2. Même lieu, nº 405. On le croit une copie. L'original serait le tableau du capitaine Holford, exposé en 1899 à Anvers sous le nº 73.

3. Aujourd'hui Saint-Antoine-de-Padoue.

autre moine[1]. C'est une adroite imitation de Vandyck; la tête du moine est excellente.

Rubens. — Le maître-autel a le même sujet que celui des Récollets : le Christ entre les deux Larrons ; il est aussi de Rubens.

De chaque côté sont deux tableaux de Saint Pierre et de Saint Paul en pied, de peu de mérite à tous égards ; il n'y a pas même d'harmonie dans le coloris. La draperie jaune de saint Pierre n'a pas assez d'union avec le fond, qui est d'une couleur froide ; et celle de saint Paul, qui est pourpre, en a trop avec le sien qui est un ciel bleu. Cela fait un effet de pesanteur. Lorsqu'on voit un ouvrage de Rubens où cette union manque, on peut supposer avec raison qu'il a passé par les mains de quelque nettoyeur de tableaux, qui l'a retouché. Ces deux figures sont gravées en une seule planche par Rem. Eynhoudts.

LES RELIGIEUSES DE L'ANNONCIATION

Rubens. — Saint Just avec deux autres figures, qui montrent leur étonnement de lui voir tenir sa tête entre ses mains[2]. De ce sujet ingrat Rubens a fait un chef-d'œuvre, d'un dessin correct et colorié d'une manière plus discrète qu'à l'ordinaire. La surprise des deux figures est admirablement exprimée, et l'union entre elles et le fond est de la plus grande perfection. On voit à distance des cavaliers dans des attitudes fort animées. Toutes les parties sont touchées dans un style qu'on peut regarder comme un modèle. Gravé par Jean Witdouk.

Sègers. — Un tableau d'autel : Saint François en extase, de Sègers, la tête et l'attitude du saint sont bien imaginées. Il tourne la tête comme s'il regardait le ciel ; mais ses yeux sont fermés.

Lang Jan. — Un autre tableau d'autel : deux Anges portant la face du Christ sur un linge blanc appelé la Véronique, bonne imitation de Vandyck.

1. Maintenant au musée de Bruxelles, n° 164 du catalogue.
2. Porté au musée de Bordeaux, n° 33 du catalogue.

LE BÉGUINAGE

Vandyck. — Le maître-autel : une Notre-Dame de Pitié par Vandyck[1]. Le Christ n'est pas, comme d'habitude, porté sur les genoux de la Vierge. La Madeleine baise sa main ; saint Jean derrière, comme s'il apportait un vêtement. La tête de la Vierge est admirable pour le dessin et l'expression. La figure du Christ est également bien dessinée, toutes les parties en sont arrêtées avec soin ; mais le coloris de cette figure et du tableau en général est un peu trop froid. Il y a aussi quelque chose de défectueux dans une des mains de la Vierge. J'ai l'étude que Vandyck a faite pour le Christ. Il y a deux gravures, une de Pontius et l'autre de Snyers.

Jordaens. — Un Crucifiement par J. Jordaens : un de ses tableaux les mieux coloriés. La tête du Christ est perdue dans l'ombre, ce qui n'était peut-être pas mal imaginé ; s'il avait mieux réussi dans les figures de saint Jean et de la Madeleine, qui sont horribles.

Bockhorst dit Lang Jan. — Une Ascension, par Lang Jan, extrêmement bien coloriée, dans la manière de Vandyck.

SAINT-JACQUES

Henri Van Balen. — Au premier pilier à droite en entrant par le grand portail, est la Résurrection, par Van Balen, dans le style de Rubens. C'est son meilleur ouvrage. Au-dessus sont les portraits de Van Balen et de sa femme.

Schut. — Une Notre-Dame de Pitié de C. Schut, bien dessinée et bien coloriée, un peu dans la manière de Rubens.

Rubens. — Derrière le chœur est la chapelle de la famille de Rubens. Le sujet d'autel est la Vierge et l'Enfant Jésus avec Saint Jérôme, Saint Georges, la Madeleine, et d'autres Saints et Saintes. On croit que Rubens s'est représenté lui-même sous la figure de saint Georges, et la Madeleine avec la sainte auprès sont à ce qu'on dit les portraits de ses deux femmes. Pour

1. Maintenant au musée de la ville, n° 403 du catalogue.

l'effet des couleurs, ceci ne le cède à aucun autre ouvrage de Rubens, et les caractères sont plus beaux que cela n'est ordinaire chez lui.

Un peintre qui veut devenir bon coloriste et apprendre l'art des brillants effets, aura dans ce tableau un aussi digne sujet d'étude que pas un des tableaux qui sont à Anvers. Il est aussi brillant que si le soleil y donnait. Il y a deux gravures de ce tableau, l'une de P. Pontius, l'autre de Rem. Eynhoudts. La seconde a plus de l'effet de la peinture.

Van Hemessen. — Le Jugement dernier, par Van Hemessen. Il n'a pas d'effet, cela vient de ce que les figures ne sont point groupées, et de ce que la lumière est répandue également par tout le tableau. Sur les volets sont des portraits : d'un côté le père avec quatre fils, de l'autre la mère avec dix filles, et une grande figure de femme avec un glaive, probablement sainte Catherine. La mère a un air de satisfaction et beaucoup de naturel d'expression ; toutes les figures sont belles et admirablement dessinées ; mais la manière est très sèche comme d'Holbein. L'ancienne école gothique réussit bien mieux dans le portrait que dans l'histoire. La raison en est évidente : l'imitation fidèle de ce qu'on voit fait un pauvre tableau d'histoire et fait un excellent portrait.

ACADÉMIE DE PEINTURE

Rubens. — Nous trouvâmes une Sainte Famille de Rubens [1], qui est loin d'être un de ses meilleurs ouvrages. C'est celle dans laquelle on voit un perroquet perché sur un piédestal et qui mord des bourgeons de vigne. Je ne sais par quel événement ce tableau est arrivé ici ; car on a peine à le regarder comme un modèle pour des élèves, quoiqu'il ne soit pas plus mauvais, je l'avoue, que plusieurs autres productions de Rubens éparses dans le monde. Tout son mérite est un bon ton de couleur. Ce n'est pas par de pareils tableaux que Rubens a gagné sa réputation. Une gravure par Bolswert.

1. La *Vierge au Perroquet*, maintenant au musée de la ville, n° 312 du catalogue.

Vandyck, Frank-Flore, Quentin Massys, Otho Vénius, Jordaens, Schut. — On trouve ici un bon portrait de prêtre par Vandyck, et les portraits de Frank-Flore et de Quentin Massys, par eux-mêmes. Il y a aussi quelques tableaux ordinaires d'Otho Vénius, de Jordaens, de Schut et d'autres peintres moins considérables [1]. Ainsi l'Académie mérite peu qu'on y aille pour les productions de l'art. On montre ici le siège de Rubens [2], avec son nom inscrit.

Les cabinets d'Anvers font petite figure auprès de ce qu'on trouve dans les églises. Ceux de MM. Peters et Dasch sont les deux plus considérables.

CABINET DE M. PETERS

Rubens. — Une Charité romaine de Rubens, tout à fait dans sa meilleure manière. La fille qui donne le sein à son père, est une de ses plus belles têtes et a de la grandeur dans l'expression.

Rubens. — L'intérieur d'une étable, dans lequel il a placé l'Enfant prodigue mangeant avec les pourceaux [3]. L'ensemble a trop de monotonie ; il y manque la variété de couleur.

Le Prêtre incrédule et une autre figure qui sert à l'autel, par Rubens, de grandeur naturelle environ ; d'une grande harmonie de couleur.

Un Chancelier de Brabant, et un autre portrait à mi-corps, par Rubens.

Vandyck. — Trois portraits en pied par Vandyck.

Un portrait à mi-corps par Vandyck, d'une dame qui cueille des fleurs ; elle est vue de dos et regarde par-dessus son épaule d'une manière très agréable.

Mola. — Saint Jean prêchant dans le désert, par Mola.

CABINET DE M. DASCH

Rubens. — Chez M. Dasch il y a un admirable tableau de Rubens ; L'Histoire de Séleucus et de Stratonice. L'air languis-

1. Quelques-uns au musée, nos 219, 218, 220 du catalogue.
2. Maintenant au musée de la ville.
3. Même lieu.

sant du fils couché sur un lit est supérieurement beau ; le tout est bien composé.

Une Femme avec un voile noir et un Gentilhomme, par Rubens ; beaux portraits tous les deux, surtout la femme.

Rembrandt. — Deux Rembrandts, mais non pas de son meilleur style.

Vandyck. — Vis-à-vis du Rubens il y a un Jupiter et Antiope, de Vandyck (sa première manière) en parfait état. Je crois qu'il est impossible de surpasser le brillant coloris de ce tableau.

CABINET DE M. VAN HAVEREN

Rubens. — M. Van Haveren a un admirable portrait de Rubens, connu sous le nom du Chapeau de paille [1], à cause d'un chapeau surmonté d'une plume qui couvre la femme qu'il représente d'une manière très agréable et légère. Il a une transparence de couleurs merveilleuse, comme si on le voyait en plein air. C'est à tous égards un portrait fort frappant, mais sa gorge est aussi mal dessinée que bien coloriée.

Vandyck. — Le pendant, quoique également bien peint, comme il n'a pas le même avantage de costume, n'est pas regardé.

CABINET DE M. STEVENS

Rubens. — Je ne dois pas oublier un beau portrait d'homme peint par Rubens, que j'ai vu à la maison de M. Stevens.

CABINET DE M. LE CHANOINE VAN PARIS

Rubens. — Un Portrait d'Hélène Fourment, un *kitkat* [2], par Rubens. Il est d'une belle couleur, mais un peintre dirait que l'exécution en est timide, à cause des longues lignes prolongées des yeux et de la bouche. Cela ne s'aperçoit cependant que quand on l'examine de fort près ; à distance il semble parfaitement bien dessiné, et dans une expression animée. Les mains

1. Passé depuis dans la collection Peel et entrée avec celle-ci à la Galerie Nationale de Londres, nº 852. Le chapeau n'est pas de paille, mais de feutre.

2. V. p. 304, n. 2.

sont croisées ou plutôt posées l'une sur l'autre, bien dessinées et bien coloriées; les extrémités des doigts un peu trop grosses pour une belle main. Elle est vêtue de noir avec des crevés aux manches.

CABINET DE M. DIRXENS

Vandyck. — Le Baiser de Judas par Vandyck, dans sa première manière, mais inférieur aux autres que j'ai vus de cette même période du peintre; le coloris est désagréable à force d'être trop rouge.

CHEZ MADAME BOSCHAERTS

Rubens. — L'Enlèvement des Sabines de Rubens[1], d'un beau coloris et bien composé. Ce tableau est à vendre, si quelqu'un veut le payer 22 000 florins de Brabant, environ 2 200 livres sterling.

En quittant les Flandres, il nous faut dire adieu aux tableaux d'histoire. La peinture ne fait plus l'ornement des églises, et c'est peut-être à cause de cela qu'on n'en trouve plus chez les particuliers. On prend naturellement du goût pour ce qu'on a souvent sous les yeux. Plus de grands tableaux exposés qui excitent la curiosité de la ville, et que les personnes riches soient tentées d'imiter dans la décoration de leurs habitations. Rien de tel ne s'offrant plus aux regards, on cesse de penser à la peinture d'histoire; elle passe de mode, et le génie de la nation qui, si on lui donnait de l'espace, s'y répandrait, se ramasse dans de petits ouvrages de cabinet, curieusement travaillés et d'un fini précieux.

On doit regretter, les peintres du moins, que les États protestants aient cru nécessaire d'exclure les tableaux de leurs églises; l'effet qui s'en est ensuivi, est que chez aucune nation protestante on n'a vu fleurir de peintres d'histoire dignes de considération.

1. Maintenant à la Galerie Nationale de Londres, nº 38 du catalogue.

Lorsque nous nous séparâmes de l'Église de Rome, plusieurs usages indifférents en eux-mêmes furent regardés comme mauvais, pour cette seule raison peut-être qu'ils étaient adoptés par la communion dont nous venions de nous séparer. Parmi les excès que ce sentiment produisit, il faut compter l'exclusion imprudente de tout ornement pour les églises. L'aigreur et la violence avec laquelle se fit cette séparation étant maintenant passées, il est grand temps de revenir à cette raison dont il semble que notre zèle nous avait privés. Pourquoi ne voudrait-on pas que la religion fût agréable dans ses accessoires? Pourquoi refuserait-on à la maison de Dieu l'ornement qu'on recherche pour celles des hommes ? Je n'en vois pas de raisons véritables. Cela est accordé quant aux dehors des églises ; les protestants ne repoussent pas plus que les catholiques les magnificences de l'architecture. Chez les uns comme chez les autres, les églises sont toujours les plus beaux édifices : il serait difficile de dire pourquoi l'intérieur ne doit pas correspondre à l'extérieur en Angleterre et dans les autres pays protestants [1].

On a allégué plusieurs autres causes du peu de succès que la peinture d'histoire a eu en Angleterre ; mais avec une raison comme celle que je viens de dire, il n'y a pas besoin d'en chercher d'autre. Qu'il se présente des Mécènes qui encouragent cette branche, qu'elle trouve des acheteurs, qui sont les vrais patrons de l'art, et vous verrez bientôt des artistes prêts à vendre les produits de leur pinceau en ce genre, qui rivaliseront entre eux de mérite et d'invention. Je n'adresse pas ces réflexions à ceux qui s'imaginent que, quand le génie est là, pareil au feu, il faut qu'il sorte ; je m'adresse à ceux qui le regardent, non comme un don, mais comme une faculté acquise par de longs travaux. Ceux-là n'auront pas de peine à comprendre que personne ne se donnera beaucoup de soins pour

1. L'auteur avait donné en 1773 ses soins au projet d'une décoration de Saint-Paul de Londres à laquelle devaient prendre part Cipriani, West, Barry, Dance et Angélique Kauffmann. Le doyen de la cathédrale s'entremit pour le faire accepter de l'évêque, qui refusa cette introduction des pratiques de l'Église romaine. On voit par ce passage que Reynolds n'avait pas entièrement renoncé à l'espoir de les faire agréer.

porter à la perfection un art auquel on ne fera pas attention.

C'est pour la même raison que la sculpture languit parmi nous, où on ne la fait pas servir à la religion comme chez les catholiques. Les seuls objets considérables auxquels nous l'employions presque, sont les monuments qu'on élève à la mémoire des grands hommes. Il faut regretter seulement que cette circonstance n'ait pas pour l'art tout l'avantage qu'on en pourrait attendre, si au lieu de continuer à placer ces monuments dans l'abbaye de Westminster, on avait commencé à les ériger dans Saint-Paul. L'abbaye de Westminster est déjà remplie, et, si la Chambre des Communes vient à voter quelque nouveau monument à ériger aux frais du public, il n'y a plus de place, je dis de place convenable dans l'abbaye, pour les recevoir. Ceux qu'on y a élevés en dernier lieu sont tellement renfoncés dans des coins, que cet entassement commence à paraître ridicule. Il y a longtemps que les principales places sont occupées, et la difficulté d'en trouver de nouvelles augmente chaque année. Tandis que ce bâtiment gothique est encombré et surchargé d'ornements qui ne s'accordent point avec le style de l'édifice, Saint-Paul n'étale que la désolation et demeure privé des ornements qui conviendraient à la magnificence de son architecture. Cependant elle a des emplacements désignés par Wren[1] pour recevoir des monuments, qui feraient une noble parure à l'édifice, si on les adaptait à ces emplacements.

Quelques-uns pourraient servir à des bustes, d'autres à des figures seules, d'autres à des groupes, à des bas-reliefs, d'autres à de simples inscriptions, suivant la dépense qu'on voudrait faire. Tout cela pourrait s'exécuter sous la direction de l'Académie, qui déterminerait la grandeur des figures, et l'endroit où on devrait les placer pour qu'ils contribuassent à la beauté de l'église[2].

1. L'architecte de l'édifice.

2. Ce vœu a été en partie satisfait. Le monument de Reynolds et quelques autres se voient aujourd'hui à Saint-Paul.

LA HAYE

Par Dordrecht, par Rotterdam, par Delft, où nous ne vîmes pas de tableaux, nous arrivâmes à La Haye. La principale collection de cette ville est la galerie du prince d'Orange, où il y a quantité d'excellents morceaux, principalement de l'école Hollandaise.

GALERIE DU PRINCE D'ORANGE[1]

Wouwerman. — On trouve ici plusieurs des meilleurs ouvrages de Wouwerman, dont les tableaux méritent toute l'attention d'un peintre. Un des plus remarquables est connu sous le nom du Chariot de foin[2] ; un autre où il y un coche et des chevaux, est également excellent. Trois des tableaux de ce maître, accrochés l'un près de l'autre, offrent ses trois différentes manières. La moyenne est de beaucoup la meilleure ; la première et la troisième n'ont pas cette douceur limpide qui caractérise ses meilleurs ouvrages. Outre son grand talent de couleur, ses chevaux sont d'un dessin correct, pleins de feu, d'une belle forme et toujours en harmonie avec le fond. En résumé, il est du petit nombre des peintres dont la perfection dans son genre ne laisse rien à désirer.

Rembrandt. — Une étude d'une Suzanne au bain[3], pour le tableau de Rembrandt que je possède. Le mouvement est à peu près le même, sauf qu'elle est assise ici. C'est la troisième étude que j'ai vue de cette figure. J'en ai une moi-même, et la troisième était en la possession de feu M. Blackwood. Dans le dessin préparatoire que j'ai, Suzanne est également assise ; dans le tableau elle est sur ses jambes, mais penchée en avant. Il paraît extraordinaire que Rembrandt ait pris tant de peine pour produire à la fin une figure aussi laide et aussi dis-

1. Cette galerie occupe le Palais Maurice et tient lieu de musée à La Haye. Les numéros que les tableaux portent au catalogue moderne seront donnés ci-après.

2. N° 429. 3. N° 520.

graciée ; mais son attention était principalement dirigée sur le coloris et sur l'effet, dans lesquels il faut reconnaître qu'il a atteint le plus haut degré d'excellence.

Miéris. — Une Conversation, par Miéris [1] ; un homme qui tire l'oreille d'un chien couché sur le giron de sa maîtresse.

Un Enfant qui fait des bulles de savon [2].

Vande Velde. — Deux Vande Velde [3].

Rubens. — Deux portraits *kitkat* [4], par Rubens [5]; ses deux femmes : beaux portraits l'une et l'autre ; mais Éléonore [6] Fourment est de beaucoup la plus belle et la mieux coloriée.

Vandyck. — Un Portrait de Simon le peintre, par Vandyck [7]. C'est un du très petit nombre de tableaux de Vandyck qu'on trouve en état de parfaite conservation. En l'examinant attentivement, il m'a paru un parfait modèle de la manière dont il faut peindre le portrait. Chaque partie est distinctement marquée, mais de la manière la plus légère et sans détruire la largeur de la lumière ; ce coloris est parfaitement vrai et naturel, quoiqu'il n'ait pas l'effet brillant du soleil, qu'on trouve dans les portraits des deux femmes de Rubens : c'est la nature vue par un jour ordinaire.

Rembrandt. — Portrait de jeune homme, par Rembrandt [8], couvert d'un bonnet noir à plumes, le haut du visage dans l'ombre. Pour le coloris et la force, il n'y a rien au delà.

Holbein. — Portrait, par Holbein [9] ; admirable pour la vérité et la précision et extrêmement bien colorié. Le fond bleu uni qui est derrière la tête donne un air général de sécheresse au tableau : donnez à ce fond de la variété et plus d'union avec la figure, et ce portrait pourra le disputer aux ouvrages des meilleurs maîtres en ce genre. On lit sur ce tableau : Henri Chessman, 1533.

1. N° 216.
2. N° 214.
3. N°s 394, 395.
4. V. p. 304, n. 2.
5. N°s 297, 298.
6. Erreur pour Hélène.
7. N° 80.
8. Costume d'officier, n° 315.
9. N° 122.

Henri Pott. — Portrait en pied de Charles Ier [1], d'environ un pied de haut, vêtu de noir, la couronne et le globe sur la table, assez bien peint, par Henri Pott, nom qui m'est inconnu. La date inscrite est 1632.

Vander Werf. — La Fuite en Égypte, par Vander Werf [2] ; un de ses meilleurs ouvrages ; le fond est fort craqué, accident assez commun chez ce maître.

Terburg. — Une Conversation par Terburg [3] : une femme assise par terre, accoudée sur le genou d'un homme et la tête dans sa main.

Téniers. — Une Cuisine, par Téniers [4].

Ostade. — Deux Ostades [5].

Rubens. — Un Paysage, par Rubens ; léger et aérien. Il est gravé dans la suite des paysages du maître ; c'est celui où deux hommes scient un tronc d'arbre.

Vandyck. — La Vierge et l'Enfant Jésus, de Vandyck, colorié dans le genre de Rubens, au point qu'à première vue on le croirait de ce maître ; mais le caractère de l'enfant montre qu'il est de Vandyck.

Poussin. — Vénus endormie sur le bord d'un canal, la figure reflétée dans l'eau ; un satyre tire la draperie ; deux amours ; elle est couchée sur le ventre.

Potter. — Du bétail bien peint par Potter [6], signalé par la forte réflexion d'un de ces animaux dans l'eau. Daté 1648.

Breugle. — Deux tableaux de fleurs et de fruits, avec des animaux, par Breugle : l'un sert de bordure à un mauvais portrait, l'autre à un tableau de Rottenhammer. Ces bordures valent bien mieux que les tableaux.

Houckgeest. — L'Intérieur de l'église de Delft, par Houckgeest [7], dans lequel on voit le tombeau de Guillaume prince

1. Transporté au Louvre, nº 398.
2. Nº 416.
3. Nº 36.
4. Nº 360.
5. Nos 250, 251.
6. Nº 261.
7. Nº 155.

d'Orange. Il est peint dans le genre de De Witte, mais meilleur selon moi. Daté de 1651.

De Heem. — Fruits, par De Heem [1], exécuté avec la plus grande perfection.

Vandyck. — Portrait d'une dame tenant une plume dans la main, par Vandyck. Il y en a une gravure [2].

Gérard Dou. — Une Femme avec une chandelle, par Gérard Dou [3], gravée par le capitaine Baillie.

Metzu. — Une Femme qui écrit les yeux tournés vers une autre personne à qui elle parle, par Metzu [4].

Jean Steen. — On voit ici plusieurs morceaux de Jean Steen [5], excellents et bien peints, mais je leur trouve moins du caractère et de l'expression qui sont habituels dans ses tableaux.

Il y a quelques grands tableaux qui occupent trop de place dans cette petite galerie, et plus que ne vaut leur mérite. Du nombre est un très grand tableau d'Adam et Ève qu'on dit d'André Sacchi et qui a été tellement restauré qu'il est impossible d'en reconnaître l'auteur.

Snyders. — Une grande Chasse de Snyders, bien peinte [6], mais elle prend trop de place. Les ouvrages de ce maître, par leurs sujets, par leurs dimensions, et l'on peut ajouter par leur nombre, semblent plus faits pour la salle ou l'antichambre que pour tout autre endroit.

LA MAISON DU BOIS

Jordaens, Van Thulden, Lievens, Honthorst. — A la Maison du Bois, à une lieue environ de La Haye, nous ne vîmes pas de tableaux, si ce n'est ceux de la grande salle, peinte de tous les côtés et dont chaque coin et recoin a quelque sujet allégorique, par Jordaens, Van Thulden, Lievens ou Honthorst. Les différentes mains employées à cet ouvrage font de la variété il

1. N° 112.
2. Par B. Clouet, n° 79.
3. N° 70.
4. N° 203.
5. N^{os} 346, 348, 349, 350.
6. N° 411 sous le nom de Paul de Vos.

est vrai, mais c'est une variété de misère. Un Triomphe[1] par Jordaens est ce qu'il y a de mieux, et celui-là même n'est qu'une machine confuse, où seuls sont dignes d'éloges les quatre chevaux du char qui sont bien peints. Il est remarquable que ces quatre chevaux lèvent tous ensemble une jambe de devant, ce qui leur donne la symétrie de soldats qui manœuvrent.

LE GREFFIER FAGEL

H. Pott. — Charles I^er^, le même que celui de la galerie du prince ; à celui-ci est joint la reine et un enfant assis sur la table. L'enfant est admirable.

Berghem. — Un Homme conduisant du bétail.

Terburg. — Jeune fille à qui une vieille femme remet une lettre.

Gérard Dou. — Une Femme endormie, pendant qu'un homme lui ôte son fichu ; un autre homme riant.

Brouwer. — Une Famille.

Téniers. — Un Chimiste.

Vandyck. — Portrait d'une dame.

Le greffier Fagel a une collection de dessins, abondante et choisie, dont plusieurs ont été achetés en Angleterre, comme il se voit aux marques de Lely et de Richardson, et ces dessins sont en général fort supérieurs à ceux que M. Fagel a achetés au baron de Stosch.

CABINET DE M. VAN HECKEREN

Ostade. — Deux tableaux.

Un Berghem.

Deux J. Steen.

Un Vander Heyden.

Un Wouwerman.

Hondekoeter. — De petits oiseaux, des champignons et des plantes.

1. Celui de Guillaume le Taciturne. L'esquisse est au musée de Bruxelles.

Fleurs, par Van Huysum, par Mignon et par De Heem. Le dernier est le meilleur.

Wouwerman. — Une Escarmouche, où il y a un moulin en feu, admirable.

Un Vander Werf.

Un Metzu.

Rubens. — Une esquisse représentant un Portement de Croix [1].

Un Bega et un Poelembourg.

Une figure en satin blanc, par Terburg.

Paul Potter. — Un Paysage : les animaux sont admirablement peints ; les arbres trop pareils à du fil de fer.

Un Dujardin.

AMSTERDAM

L'HOTEL DE VILLE

Vander Helst. Rembrandt. — Le meilleur tableau qu'il y ait ici de Vander Helst [2]. Il représente une compagnie d'environ trente bourgeois armés, en pied, au milieu desquels est reçu l'ambassadeur d'Espagne, serrant la main à l'une des principales figures. C'est peut-être le plus beau tableau du monde dans le genre du portrait, offrant plus qu'aucun autre que j'aie vu, des qualités qui font un portrait parfait. Les têtes et les figures sont d'un dessin correct et d'un bon coloris et ont une grande variété d'action, de caractère et de physionomie ; le tout rendu avec tant de vivacité et exprimant si bien ce qu'ils sont en train de faire, qu'elles ne laissent rien à désirer au spectateur.

J'avais entendu parler avec beaucoup d'éloge de ce tableau ; cependant il a surpassé autant mon attente que celui de Rembrandt [3] l'a trompé. En vérité, je suis si loin de croire que ce

1. Maintenant au musée d'Amsterdam, n° 483 du catalogue.

2. Le fameux *Banquet de la Garde civique*, maintenant au musée de la ville, n° 118 du catalogue.

3. La *Ronde de nuit*, au même lieu, n° 312.

dernier mérite sa grande réputation, que c'est avec difficulté que je pus me persuader qu'il était de Rembrandt : il m'a paru avoir plus du ton jaune de Bol. Pourtant il est certain que le nom de Rembrandt est dessus, avec la date de 1642. On voit bien qu'il a souffert, mais ce qui en reste semble peint dans une manière médiocre.

Il y a plusieurs autres grands tableaux du même genre, de trente à quarante têtes chacun ; ils ne sont pas moins anciens que ceux d'Holbein, et dans sa manière ; quelques-uns presque aussi bien peints. Je demandai à savoir les noms des peintres, qui doivent être connus dans l'histoire de l'art, mais on ne put m'en informer.

De Witt, Rembrandt, Vander Helst. — La frise au-dessus d'une des portes en camaïeu, par De Witte, n'est pas seulement un des meilleurs trompe-l'œil que j'ai vus : mais les enfants sont bien dessinés ; le plafond [1] et les murs de la salle en couleur sont peints aussi par ce maître, mais ce sont de médiocres ouvrages. L'Académie de Peinture occupe une partie de cet immense édifice. Elle a deux admirables tableaux, tout composés de portraits : l'un est de Rembrandt et l'autre de Vander Helst. Celui de Rembrandt [2] contient six hommes vêtus de noir, l'un a un livre devant lui et paraît avoir été occupé à lire : le dessus de la table ne se voit pas. Les têtes sont bien peintes, mais non pas mieux que celles de l'autre tableau [3]. Le sujet de Vander Helst est la compagnie des archers qui distribue des prix ; ils semblent en train de décorer quelqu'un d'un ordre. La date inscrite est 1657. Sur le Rembrandt, 1661.

BUREAU DE L'AMIRAUTÉ

Vande Velde. — Au Commissariat de l'Amirauté est un des principaux tableaux de Vande Velde, d'environ douze pieds de

1. Par Holstein.

2. Le *Syndic des Drapiers*, maintenant au musée de la ville, n° 313.

3. Le *Prix de l'arc*, au même lieu, n° 119. Une esquisse terminée au Louvre.

long : une vue du port d'Amsterdam, avec une quantité de bateaux [1].

Rembrandt. — Le professeur Tulpius disséquant un cadavre couché sur la table, par Rembrandt [2]. Pour éviter une vue désagréable, la dissection ne va que jusqu'au poignet. Il y a, outre le portrait de Tulpius, sept autres portraits coloriés comme la nature même, d'une grande fraîcheur et extrêmement finis. Une des figures par derrière tient à la main un papier où sont écrits les noms des autres personnages. Rembrandt y a mis aussi le sien, avec la date de 1672. Le cadavre est parfaitement bien dessiné, un peu en raccourci, et paraît comme si on venait de le laver. Il n'est pas possible de mieux rendre la couleur de la chair morte. Les jambes et les pieds, qui sont le plus près de l'œil, sont dans l'ombre ; la principale lumière, qui tombe sur le cadavre, conserve par ce moyen une forme compacte. Toutes ces figures sont vêtues de noir.

Au premier étage il y un autre Rembrandt, représentant un sujet du même genre : le professeur Deyman debout près d'un cadavre [3], qui est vu si fort en raccourci que les pieds et les mains se touchent presque : ce corps est couché sur le dos, les pieds tournés vers le spectateur. Il y a quelque chose de sublime dans le caractère de la tête, qui en rappelle une de Michel-Ange. Le tout est bien peint, le coloris très semblable au Titien.

LE CABINET DE M. HOPE

Hondekoeter. — Deux cygnes, des canards et des paons. Admirable.

J. Steen. — Réunion joyeuse, deux des figures dansent.

Weenix. — Un cygne mort, un lièvre pareillement, parfaits à tous égards ; meilleurs qu'Hondekoeter.

Un excellent Vander Heyden.

1. Maintenant au musée de la ville, n° 363 du catalogue.

2. La *Leçon d'anatomie*, maintenant au Palais Maurice à La Haye, n° 317 du catalogue.

3. Aux trois quarts brûlé ; ce qui reste de ce tableau est retiré au musée d'Amsterdam, n° 314 du catalogue.

Un Dujardin. Comme Potter, mais meilleur que celui qui est au-dessous.

Deux beaux petits Vande Velde.

Un Rottenhammer.

Ostade. — Trois figures très naturelles.

Gérard Dou. — Une Femme endormie et une figure qui lui chatouille le nez, un homme allumant sa pipe, une lanterne, et une femme avec une chandelle derrière.

Vandyck. — La Vierge dans les nuages, entourée d'anges, par Vandyck.

Albert Cuyp. — Du bétail et un berger, par Albert Cuyp ; le plus beau tableau que j'aie jamais vu de lui, et la figure aussi est meilleure que d'habitude ; mais l'occupation qu'il a donnée à ce berger dans sa solitude n'est pas fort poétique, quoiqu'elle soit naturelle : il attrape des puces ou quelque chose de pire.

Un Vande Velde.

Terburg. — Une Femme pinçant de la guitare, vêtue comme d'habitude, d'un jupon de satin blanc et d'une robe rouge bordée d'hermine.

Un Wouwerman. Un Gabriel Metzu. Un Berghem. Un Metzu.

Ghyzen. — Gibier mort, petit, par Pierre Ghysen, d'un grand fini et bien colorié.

Wouwerman. — Le meilleur que j'ai vu. Un Gentilhomme et une dame à cheval. L'homme a un parasol à la main et il parle à un autre cavalier qui lui tire son chapeau; un homme devant eux qui joue de la cornemuse suivi d'un homme et d'une femme qui dansent. A distance derrière, d'autres figures dansantes au son d'un second musicien, juché contre un grand arbre.

A. Vande Velde. — Un Paysage d'Adrien Vande Velde, très beau.

Vander Heyden. — Vue d'une église, par Vander Heyden, son meilleur style : deux dominicains montant les degrés. Quoique ce tableau soit minutieusement terminé comme d'habitude, il n'a pas oublié en même temps de conserver une grande

masse de lumière. Ses tableaux ont beaucoup de l'effet de la nature vue dans la chambre obscure.

L'intérieur de la grande église d'Anvers, par Pierre Neefs.

A. Vande Velde. — Un Paysage, par Adrien Vande Velde : l'extérieur d'un jardin; le tableau du plus grand et du plus précieux fini peut-être qu'il y ait au monde de ce peintre. Le coloris est beau et d'une grande force. Le bétail est bien dessiné et dans des attitudes très difficiles.

Lingelback. — Une Vue du Campo Vaccino, par Lingelback.

Lairesse. — La mort de Cléopâtre, par Lairesse. La figure est bien dessinée et dans une attitude fort gracieuse; mais le style est dégradé par l'imitation du satin blanc dans la draperie jetée sur cette reine. Une femme morte est couchée à ses pieds. Ce tableau est aussi fini qu'un Vander Werf, mais d'un style bien meilleur excepté la draperie, qui n'égale pas celles de Vander Werf. Vander Werf peignait ce qu'on peut véritablement appeler draperie; celle de Lairesse n'est pas de la draperie, c'est du satin blanc.

Weenix. — Un Cerf mort, par Weenix.

J. Steen. — Un Repas d'huîtres, par J. Steen, dans lequel il a introduit une excellente figure du vieux Miéris, debout les mains derrière le dos.

Metzu. — Une Femme qui lit une lettre, pendant que la laitière qui l'a apportée, soulève un rideau pour voir le tableau qu'il recouvre, un peu sur le côté, et qui semble être une marine.

Backhuysen. — Un grand et important tableau de Backhuysen.

Vander Werf. — Trois tableaux de Vander Werf : une Madeleine, Loth et ses filles, et le Christ avec Saint Thomas. La draperie de saint Thomas est excellente, ses longs plis prolongés s'unissent les uns aux autres, et sont variés avec beaucoup d'art.

G. Dou. — Une Femme à une fenêtre tenant un lièvre à la main, coloris brillant et bien dessiné; un coq mort, des choux et des carottes devant elle. Le nom de Gérard Dou se lit sur la lanterne approchée à côté de la fenêtre; l'espace au-dessous de la fenêtre est occupé par le bas-relief d'enfants jouant avec

une chèvre, qu'il a si souvent reproduit d'après Flamand. Cette partie est au moins aussi bien peinte que la figure.

Miéris. — Un Vieillard par Miéris, avec un verre de vin et des crevettes sur la table, une femme derrière qui fait le compte de sa dépense, un violon sur la fenêtre.

Rembrandt. — Le Christ endormi pendant la tempête, par Rembrandt. Il y a un grand effet de lumière dans ce tableau mais cet effet ne va pas sans affectation.

Vandyck. — L'Assomption de la Vierge, par Vandyck : faible tableau, du moins on le trouve tel en comparaison des tableaux voisins; et par malheur il est à côté d'un Rembrandt. La Vierge est entourée de petits anges; un regarde malicieusement le spectateur par dessous un tas de draperie dont il s'est couvert lui-même. Cette espièglerie est un peu hors de sa place. Il y a une estampe par Vorstermann.

LE CABINET DE M. GART

La maison est pleine de tableaux, du salon à l'étage supérieur. Nous commençons par en haut.

Terburg. — Deux belles peintures de Terburg, le satin blanc remarquablement bien peint. Il manquait rarement d'introduire du satin blanc dans ses tableaux. Comme j'ai réprouvé le satin blanc dans la Mort de Cléopâtre de Lairesse, et que j'en fais ici l'éloge, il faut qu'on se rappelle que le sujet du tableau de Lairesse est héroïque, et qu'il l'a traité dans le vrai style historique à tous égards excepté le satin blanc; au contraire dans des tableaux comme ceux de Terburg, l'individualité et la fidélité de l'imitation font une part considérable du mérite.

Weenix. — Cygnes morts de Weenix, aussi beaux que possible. J'imagine que nous n'avons pas vu moins de vingt tableaux de cygnes de ce peintre.

Wouwerman. — Une Moisson par Wouwerman.

Vander Heyden. — Un Canal par Vander Heyden, très fini et bien colorié.

J. Steen. — Combat à coups de couteau.

Rembrandt. — La boutique d'un boucher, un bœuf pendu ouvert, une femme regardant par-dessus, si richement coloriée qu'elle fait paraître tout le reste de la peinture sèche.

Weenix. — Le pillage d'un village par des Turcs, un soldat emmenant le bétail; bien composé et d'un beau coloris.

G. Dou. — Un Trompette à une fenêtre par G. Dou : son visage dans l'ombre; sa main reçoit la principale lumière : admirablement dessiné et colorié.

Eckhout. — Saint Pierre et Saint Paul guérissant le Paralytique, par Eckhout. Quelques parties de cette peinture sont si semblables à Rembrandt, qu'un connaisseur pourrait sans honte le prendre pour son ouvrage.

Metzu. — Une Vieille femme, avec un grand livre devant elle, et levant ses yeux vers un oiseau dans une cage, par Metzu ; une de ses meilleures productions.

Wouwerman. — Une Halte de voyageurs sur une route, tandis que leurs chevaux paissent auprès d'eux après l'étrillage, par Wouwerman.

Hondekoëter. — Deux tableaux.

Vander Helst. — Portraits assemblés.

Vande Velde. — Du bétail.

Jordaens. — Une Bacchanale.

J. Steen. — Des Buveurs et des joueurs, grande composition d'une vingtaine de figures, bien dessinées et bien coloriées. Une des femmes, qui tient sa jambe posée sur les genoux d'un joueur de cornemuse, a un grand degré de beauté.

Téniers. — Deux corps de garde.

Un Paul Potter.

Un autre J. Steen.

Vande Hende. — Nature Morte. Exemple étonnant de patience pour le fini ; surtout un globe, sur lequel on voit la carte d'Europe.

Des fleurs, par Van Huysum.

Un Bamboche.

Un admirable portrait, par Rubens.

Un portrait, par Frans Hals.

Un portrait, par Rembrandt.

CABINET DE M. LEBRUN

Lièvre mort, par Weenix.

Victor. — Tobie faisant ses adieux à son père; sa mère est assise près d'un rouet, par Victor, de l'école de Rubens.

Everdingen. — Un Vent frais ; comme de Backhuisen, mais les lumières sont plus moelleuses.

Vander Meer. — Une Femme versant du lait d'un vase dans l'autre[1].

Vander Does. — Du Bétail; admirable et d'une grande facilité.

Poelenbourg. — Une Nativité.

Un Lingelback, un Vander Heyden et un Crabbetje.

Vande Velde. — Un groupe de vaisseaux, un calme. Admirable.

Rachel Ruysch. — Un tableau de fleurs.

Berckheyden. — Vue d'une maison de campagne. Un peu plus dur que Vander Heyden.

Carle Maratte. — Saint Jean écrivant l'Apocalypse, deux petits anges, la Vierge dans les nuages. Il est rare de trouver un tableau italien dans ce pays.

Terburg. — Portraits du peintre et de sa femme, petites figures en pied.

J. Steen. — Une Femme qui donne le sein à son enfant, un petit garçon battant du tambour, derrière des figures qui boivent, au-dessus d'une porte est écrit : *Salus Patriæ*, avec le nom de Jean Steen en lettres d'or. Il y a beaucoup de force dans ce tableau.

Wouwerman. — Le pillage d'un village.

P. De Hoogh. — L'intérieur d'une chambre, avec une femme et un enfant.

Pour pendant une Femme endormie.

1. La *Laitière*, longtemps admirée dans la collection Six à Amsterdam, récemment acquise pour le Musée d'Amsterdam au prix de 500.000 florins de Hollande, plus d'un million de francs.

NOTE SUR L'ÉCOLE HOLLANDAISE

Le compte que je viens de rendre des tableaux hollandais a été je l'avoue plus stérile que je ne m'y étais attendu. On aimerait à donner au lecteur une idée de cette excellence qui vous a causé tant de plaisir, mais comme leur mérite ne consiste souvent que dans la vérité de la représentation, il s'ensuit que, malgré l'éloge qu'ils méritent, malgré le plaisir qu'ils donnent quand on les regarde, leur description offre peu d'intérêt. Ce n'est qu'aux yeux que s'adressent les œuvres de cette école : il ne faut donc pas s'étonner si ce qui n'est fait que pour un sens, ne dise rien à l'autre.

Une femme qui tient un lièvre à la main, un homme qui souffle dans une trompette, un enfant qui fait des bulles de savon, une vue ou un intérieur d'église, sont les sujets de quelques-uns des plus précieux tableaux de ces maîtres ; cependant même dans de pareilles peintures, on trouve beaucoup d'agrément : quelque peu d'intérêt que leur sujet présente, on a plaisir à y contempler la vérité de l'imitation. Au peintre ils offrent aussi de l'instruction dans son art. C'est là qu'il peut apprendre le coloris et la composition, un ménagement habile du clair-obscur, en un mot toutes les parties mécaniques de l'art, aussi bien que dans quelque autre école que ce soit. Le même talent que Rubens et le Titien ont pratiqué dans de grandes compositions, se montre ici, quoique sur une plus petite échelle. Les peintres devraient aller à l'école hollandaise pour s'instruire dans l'art de peindre, comme on prend des leçons de grammaire pour parvenir à la connaissance des langues. Ils doivent aller en Italie pour apprendre les branches supérieures de l'art.

Notre idée de la perfection est condamnée à se satisfaire des beautés dispersées que les différentes écoles nous présentent. Une imagination poétique, l'expression, le caractère, et même la correction du dessin, se trouvent rarement unis au pouvoir du coloris, qui mettrait ces grandes parties dans leur plus grand

avantage. A cet égard aucune école n'a surpassé l'école Hollandaise. Quelques heures d'examen données aux ouvrages de cette école peuvent rendre un artiste maître des principes sur lesquels ces peintres ont travaillé et qui ont demandé des vies entières et peut-être l'expérience d'une succession de vies pour être fixés.

Les plus considérables de ces peintres sont : Rembrandt, Téniers, J. Steen, Ostade, Brouwer, Gérard Dou, Miéris, Metzu et Terburg, ceux-ci ont excellé dans les conversations ; pour le paysage et les animaux, Wouwermann, P. Potter, Berghem et Ruysdael ; pour l'architecture, Vander Heyden ; pour les marines, Guillaume Vande Velde et Backhuysen ; pour le gibier mort, Weenix et Hondekoeter ; pour les fleurs, De Heem, Van Huysum, Rachel Ruysch et Brougle. Voilà l'ensemble de l'école Hollandaise.

Je regarde comme appartenant à cette école les peintres qui n'ont peint que de petites conversations, paysages, etc. Quoique quelques-uns soient nés en Flandre, c'est surtout en Hollande qu'on trouve leurs ouvrages, et pour les séparer de l'école flamande qui en général a peint des figures grandes comme nature, il me paraît plus raisonnable de les classer avec les peintres hollandais, et de distinguer ces deux écoles plutôt par leur style et leur manière, que par le lieu de naissance de quelques-uns de ces peintres.

Rembrandt peut être regardé comme appartenant à l'une et à l'autre école, ayant peint de grands et petits tableaux.

Les ouvrages de David Téniers le jeune méritent la plus grande attention d'un peintre qui voudra exceller dans la mécanique de son art ; sa touche ou ce qu'on appelle le faire n'a peut-être jamais été égalé ; on trouve dans ses tableaux ce mélange exact de moelleux et de tranchant, qu'il est si difficile d'observer.

Le style de J. Steen est mâle et vigoureux et pourrait convenir même au dessin de Raphaël, et il a montré beaucoup de talent dans la composition et dans l'économie du clair-obscur, en même temps qu'une grande vérité dans l'expression et dans le caractère de ses figures.

L'Exposition de Peinture de l'Académie de Londres en 1771.

Gravure d'Earlom.

Les paysages de Ruysdael n'ont pas seulement une grande force, ils ont aussi une fraîcheur qu'on rencontre à peine chez aucun autre peintre. Quelle perfection de faire et de coloris ne trouve-t-on point dans le gibier mort de Weenix!

Une limpidité et un brillant de couleur peuvent s'apprendre par l'étude des tableaux de fleurs de De Heem, de Van Huysum et de Mignon; et quelque temps employé à peindre des fleurs ne serait pas déplacé dans le cours d'études d'un peintre. Les tableaux de Rubens rappellent très fort un bouquet de fleurs, dont toutes les couleurs seraient brillantes, claires et transparentes.

Je n'ai à ajouter qu'un point, c'est que dans le compte que je viens de rendre des tableaux hollandais, qui n'est guère plus qu'un simple catalogue, je n'ai parlé que de ceux qui m'ont paru mériter l'attention. Il ne faudrait pas croire que les cabinets dont j'ai parlé n'en contenaient pas d'autres. Dans une collection de près de cent tableaux peut-être n'en ai-je pas noté dix; mais cette mention toute seule, même quand aucun éloge n'est joint, est un témoin de leur excellence.

Je suis entré dans plus de détails sur le cabinet de M. Hope, non seulement parce qu'il est reconnu pour le plus riche cabinet d'Amsterdam, mais aussi parce que l'honnêteté et les attentions particulières du maître m'ont permis de le voir plus souvent et de l'étudier plus à loisir qu'aucun autre.

GALERIE DE DUSSELDORF[1]

Cette galerie est confiée aux soins de M. Lambert Kraye, qui est en même temps directeur de l'Académie.

L'accès facile qu'on a dans cette galerie de tableaux, où l'on entre aussi souvent et où l'on demeure aussi longtemps qu'on

1. Cette galerie, portée à Munich en 1806, a fait depuis l'ornement incomparable de cette ville. Les numéros que les tableaux portent au catalogue de Munich sont donnés dans les notes qui suivent. Quelques-uns sont au château de Schleissheim : la note en fait mention en son lieu.

veut sans paraître incommoder personne, ne peut qu'être fort agréable aux étrangers, et très avantageux aux élèves en peinture, qui paraissent jouir de la même permission, car nous en trouvâmes plusieurs occupés à faire des copies et d'autres dans une grande pièce au-dessus, qui est destinée à ce travail. Je ne pus m'empêcher d'exprimer à M. Kraye le plaisir que me causait non seulement la grande commodité avec laquelle je pouvais voir la galerie, mais encore la grande facilité qu'on y accordait aux jeunes artistes. Il me répondit que telle était la volonté de l'Électeur[1], que ceux qui visitaient cette collection y trouvassent la plus grande commodité; mais qu'en ce qui concernait les élèves, il prenait quelque chose sur lui en leur procurant cet avantage. La première fois qu'il demanda à l'Électeur la permission pour les étudiants de copier les tableaux de la galerie, le prince refusa; et la raison qu'il en donna était que ces copies ensuite seraient vendues pour les originaux, et que ces répétitions des tableaux qu'elle contenait ne manqueraient pas de déprécier la galerie. M. Kraye répondit que ceux qui seraient capables de faire des copies de ce mérite n'étaient pas gens à perdre leur temps à copier, vu qu'ils n'en avaient pas trop pour exécuter leurs propres inventions; qu'il n'y avait pas à craindre que les élèves fassent des copies capables de tromper d'autres personnes que les ignorants, et que l'erreur de ces derniers était peu à considérer. Il ajouta que puisque Son Altesse souhaitait de voir produire des peintres à ses États, il serait mal entendu de refuser aux étudiants cet avantage, autant qu'à un patron de la science qui voudrait produire des gens de lettres, il serait mal entendu de fermer l'usage de sa bibliothèque. L'Électeur consentit, et commanda à M. Kraye de faire en cela tout ce qu'il croirait utile à l'avancement de l'art.

PREMIÈRE SALLE

Jordaens. — Le premier tableau qui frappe la vue en entrant dans la galerie est un Festin de Jordaens[2], lequel est de

1. Palatin et de Bavière, Charles-Théodore, mort en 1799.
2. *Le Roi boit*, n° 814.

beaucoup le meilleur tableau que j'aie vu de sa main. Il y a un éclat de chaleur partout et beaucoup de force; toutes les têtes et toutes les parties parfaitement bien dessinées. La réjouissance vulgaire et bruyante n'a jamais été mieux exprimée; et pour le coloris et la vigueur, peu de tableaux de Rubens sont supérieurs. Il y a un peu de gris dans les draperies des femmes; le reste est tout couleurs chaudes, et fortes ombres.

Vandyck. — Portraits en pied par Vandyck[1], vêtus de noir; trois hommes et une femme. Ce sont de beaux portraits, dans sa grande manière la plus finie.

Le Christ tenant sa croix et recevant les Quatre Pénitents, la Madeleine, Saint Pierre, David et le Bon Larron. Ce tableau ne fait pas grand honneur à Vandyck : la tête de la Madeleine est mal dessinée et David est un pauvre caractère; il a autant de l'air d'un voleur que le bon larron représenté. Le bras nu du Christ est mal dessiné; le contour en est hâté et court et point coulant. Le seul mérite qu'il y ait dans ce tableau est l'effet général, qui vient de l'harmonie du coloris.

Gaspard de Crayer. — On trouve ici un immense tableau de Gaspard de Crayer[2] : je le note non pour aucune excellence que je lui trouve, mais à cause de la grande réputation dont il jouit dans ce pays ; et pour les dimensions j'avoue que c'est un de ses premiers ouvrages. Quoiqu'on ne puisse pas dire qu'il pèche par le dessin ou par le coloris, il est loin de se faire remarquer. Il n'y a pas d'union entre les figures et le fond; le contour s'aperçoit partout, ce qui ôte le moelleux et la richesse d'effet; le caractère des hommes est insipide et les femmes sont sans beauté. La composition est un peu dans le genre du grand tableau de Rubens à Saint-Augustin d'Anvers : je veux dire le sujet, car pour la manière dont il est traité, il y a une grande différence entre les deux tableaux. L'effet froid et inanimé de celui-ci, ainsi que ceux de plusieurs maîtres modernes qui sont dans cette galerie, met ceux de Rubens dans un grand avantage. Il serait bon qu'un jeune peintre portât son attention de ces tableaux à ceux de Rubens, et les comparât plusieurs

1. Nos 837, 839, 840, 843. 2. No 869.

fois, jusqu'à ce qu'il ait découvert et arrêté dans son esprit la cause et les principes de ces brillants effets dans les uns, et du défaut (là où il y a défaut) dans les autres.

Snyders, De Vos, Fyt, Weenix. — Gibier mort, Chasse au sanglier et au cerf, par Snyders, de Vos, Fyt et Weenix. Weenix est le meilleur infiniment[1].

Vandyck. — La guérison du paralytique, par Vandyck[2], dans la manière de Rubens. Ce tableau paraît avoir été peint vers le même temps que celui des Quatre Pénitents : il a les mêmes défauts et les mêmes beautés. Gravé par Pontius.

Valentin. — Des soldats jouant à la Moure[3]. Une réplique dans la galerie du duc de Rutland.

Vandyck. — Une Notre-Dame de Pitié[4] par Vandyck, dans la manière de Rubens ; M. Kraye est d'avis qu'il est de ce dernier maître. Cette différence d'opinion parmi les connaisseurs montre à quel point la première manière de Vandyck ressemblait à celle de Rubens. Vandyck est presque le seul exemple qu'on ait d'une heureuse imitation ; il n'en a pas moins eu une manière propre ensuite.

Saint Jean sanglote d'une fort vilaine manière. L'attitude du Christ serait admirable, si sa tête n'avait pas un si sordide aspect. Toute la figure du Christ reçoit une lumière égale, ce qui, joint au linge blanc sur le genou de la Vierge, forme une grande masse de lumière. La tête de la Vierge et celle de la Madeleine font les lumières secondaires. La draperie de saint Jean, qui est d'un rouge clair, fait que la lumière se perd par degrés dans le fond.

SECONDE SALLE

Vandyck. — Dans la salle suivante il y a trois admirables tableaux de Vandyck, savoir : Saint Sébastien, la chaste

1. Nos 955, 956, 960, 963, 964, 965, 966.
2. Attribué maintenant à un imitateur du maître, no 867.
3. No 1318.
4. No 828.

Suzanne et une Notre-Dame de Pitié. Les deux premiers[1] sont l'ouvrage de sa jeunesse ; montés de ton, dans la manière de son Jupiter et Antiope du cabinet de M. Dasch à Anvers, d'un tableau de même sujet à Lord Coventry, de son portrait chez le duc de Grafton, et du portrait de Rubens qui est chez moi. Jamais il n'eut dans la suite une manière aussi brillante de colorier ; elle éclipse tout ce qui les environne. Derrière sont des cavaliers, touchés avec beaucoup d'esprit. C'est la première manière de Vandyck, quand il imitait Rubens et le Titien, et qui suppose le soleil dans la chambre. Dans les tableaux qu'il fit ensuite il a représenté les effets d'un jour ordinaire : l'une et l'autre manière étaient également dans la nature ; mais sa première manière emporte un avantage et s'empare de l'attention, tandis que les ouvrages de sa dernière manière courent risque de n'être pas aperçus.

La Notre-Dame de Pitié[2] est aussi fort bien coloriée (quoique non pas de cette brillante espèce), bien dessinée et finie avec le plus grand soin et la plus grande précision.

Il y a encore trois autres tableaux de Vandyck dans cette chambre ; l'un est la Vierge avec l'Enfant Jésus avec Saint Jean[3] : la Vierge baisse ses regards vers saint Jean, qui présente son écriteau à l'Enfant Jésus. Les deux autres sont de petits tableaux : Sainte Rosalie portée au ciel, et la Vierge présentant Sainte Rosalie à la Trinité : l'un et l'autre fort indifférents.

Deux portraits de femme en pied. Dans le portrait en noir, le coloris est passé ; son visage est plus blanc que son linge.

Amoroso. — Une petite fille endormie à terre, par Amoroso[4], simple et naturelle.

Gérard Dou. — Le tableau le plus estimé ici et dont cette salle a pris son nom, est le Gérard Dou[5] : un Charlatan sur des tréteaux, qui harangue des figures de différents âges, mais je ne puis ajouter de différents caractères ; car il n'y a réellement point de caractères dans ce tableau. Le fini en est pré-

1. Nos 823, 822.
2. No 830.
3. No 826.
4. Château de Schleissheim, no 1136.
5. No 394.

cieux, mais il n'a rien d'intéressant. Gérard Dou s'y est représenté lui-même regardant par une fenêtre, sa palette et ses pinceaux à la main. Les têtes n'ont pas de caractère, et le peintre n'a peint aucune sorte de circonstances divertissantes. La seule qui s'y trouve, d'une femme qui essuie un enfant, est de celles qu'on eût mieux aimé ne point voir ; les autres figures sont debout tout autour, sans invention ni variété. On croit que c'est la plus grande composition du maître, dont les autres tableaux ne contiennent guère plus d'une seule figure ; et on voit bien que celle-ci était trop pour lui, et plus que ses talents n'en savaient mettre ensemble. Les accessoires mêmes qui sont au fond, sont mal distribués et disproportionnés : un tronc d'arbre est trop petit, et les herbes sont trop grandes ; l'un et l'autre sont traités avec la même attention que si ces objets étaient les principaux. En résumé, la seule figure qui tient un livre du cabinet de M. Hope, vaut mieux que cette grande peinture, qui peut-être a demandé dix fois plus de travail.

TROISIÈME SALLE

Baroche. — *Noli me tangere*[1]. Les figures manquent de grâce, la Madeleine a l'air de se gratter la tête ; mais le coloris est beau. Il y a une gravure de ce tableau.

Raphael. — Une Sainte Famille, de Raphaël[2]. L'Enfant Jésus et saint Jean se regardent l'un l'autre ; la Vierge assise à terre considère sainte Élisabeth ; saint Joseph derrière, les deux mains sur son bâton : ce qui tout ensemble forme une pyramide fort régulière. La Vierge est belle et les enfants pareillement. Le tout mérite d'être admiré ; mais le coloris a un ton jaune désagréable. Il est de la première manière.

Charles Cignani. — Un immense tableau de l'Assomption[3], par Charles Cignani ; pesant et sans aucun trait d'excellence : tout ce qu'il faut pour servir de pendant au grand tableau de Gaspard de Crayer.

1. N° 1104.
2. N° 1049.
3. N° 1259.

Dominiquin. — Suzanne et les vieillards, du Dominiquin[1]. Elle est assise près d'un jet d'eau et les deux vieillards sont derrière une balustrade : sa tête est belle ainsi que celles des deux hommes ; mais la composition dans son ensemble est pauvre et aride. Il y a peut-être dans la Suzanne autant d'expression qu'on pouvait lui en donner en conservant en même temps sa beauté ; mais le coloris tombe dans le noir : du moins cela paraît ainsi après qu'on a regardé les couleurs brillantes et chaudes de Rubens ; sa composition riche et pleine fait trouver celle-ci froide et mesquine. Suzanne est placée gauchement toute seule dans un coin du tableau, qui semble trop grand pour le sujet, la toile n'étant pas suffisamment remplie.

Lucas Giordano, Paul Véronèse. — On trouve ici plusieurs Lucas Giordano[2], composés de pittoresque manière, et quelques tableaux fort ordinaires de Paul Véronèse[3].

Au bout de la salle sont deux compositions pittoresques de Lucas Giordano[4], le Miracle des pains et des poissons, et une Élévation de la Croix, où il a disposé une immense quantité de figures avec beaucoup d'intelligence dans la manière du Tintoret. Si ces tableaux avaient le coloris de ce maître ou plutôt celui de Paul Véronèse, on pourrait les regarder comme des tableaux tout à fait extraordinaires ; mais il y a ici un manque de brillant et de vigueur, un ton terreux domine dans ses peintures. Quand on regarde un tableau de Lucas Giordano et qu'on voit un ouvrage bien composé, bien dessiné et en bonne conservation, on se demande comment il se fait qu'il ait manqué la grande renommée.

Tintoret. — Un Crucifiement, du Tintoret[5], avec un grand nombre de figures, mais mal composé et tout plein de petites taches de lumière. Il y a cependant dans ce tableau des parties qui ne sont pas mal peintes.

1. N° 1179.
2. N° 1252.
3. Données maintenant à ses élèves, n^os 1138, 1139, 1145.
4. Château de Schleissheim, n^os 1089 et 1088.
5. Château de Schleissheim, n° 997.

Un beau portrait de Vésale [1] l'anatomiste, jeune, par le Tintoret. Il tient un os squirreux de la main gauche, de l'autre un compas; il tourne un regard perçant sur le spectateur. C'est bien la même physionomie qui se trouve à la tête de ses œuvres, mais beaucoup plus jeune.

Annibal Carrache. — La Mise au tombeau. Elle paraît avoir été un des meilleurs ouvrages de ce maître; bien composé, bien dessiné, et l'attitude du Christ est gracieuse.

Dominique Féti. — Sous ce tableau est un *Ecce Homo* [2], la tête seule, qu'on dit du Corrège, mais qui est évidemment du Féti. On pourrait croire à cause de cela qu'il y a de la ressemblance entre la manière du Féti et celle du Corrège. Tout ce qu'il y a et qui est peu de chose, n'est que dans le coloris, et dans un peu de couleur transparente et perlée dans la tête, mais le caractère est beaucoup inférieur au Corrège. C'est dans les têtes ou dans les petites parties des tableaux qu'on peut trouver quelque ressemblance de ce genre; en grand personne ne saurait s'y tromper.

Carle Dolci. — Une Vierge à l'Enfant avec un lis [3]. C'est un de ses meilleurs ouvrages. L'expression de la Vierge est très belle; l'Enfant Jésus, petite figure en pied, quoiqu'il ne soit pas excellent, est pourtant meilleur que les enfants ne sont généralement chez lui.

Lucas Giordano. — Deux portraits en haillons, comme des mendiants, par Lucas Giordano [4], pour imiter l'Espagnolet, et bien peints. On dit que ce sont les portraits de son père et de lui-même. J'ai vu un portrait du Caravage peint par lui-même dans le même système. On se demande ce qu'il peut y avoir de plaisant à se peindre soi-même en mendiant.

Camille Procaccini. — Une Sainte Famille de Camille Procaccini : de sa meilleure manière, bien colorié et la tête du Christ est admirable.

Jacques Bassan. — Saint Jérôme dans le désert, attribué à Paul Véronèse; mais qui est certainement de Jacques Bassan.

1. N° 1127.
2. N° 1238.
3. N° 1224.
4 N°s 1253 et 1254.

QUATRIÈME SALLE

Vander Werf. — Les tableaux les plus remarquables de cette salle sont les Vander Werf, au nombre de vingt-quatre[1]. Trois sont grands comme nature : une Madeleine en pied et deux portraits. La Madeleine était destinée à servir de pendant au Saint Jean de Raphaël ; mais les amis de Vander Werf eux-mêmes n'ont pas trouvé qu'il ait réussi. Cependant il n'y a pas épargné sa peine : ce grand tableau est aussi fondu, aussi précieusement fini que ses petites peintures ; mais ses défauts sont ici grandis, par conséquent plus visibles. Les tableaux de ce maître, petits ou grands, donnent certainement peu de plaisir. Il est digne de l'attention d'un peintre de rechercher la cause de ce manque d'effet. Il me semble qu'une des principales est l'idée qu'il avait que la lumière d'un tableau ne devait tomber que sur les figures, et qu'il faut n'en donner que peu ou point du tout au fond et aux ciels. Ce système rend l'effet très froid, et est si contraire à la nature, autant qu'à la pratique des peintres dont il avait les ouvrages sous les yeux, qu'on ne peut assez s'étonner qu'il soit tombé dans cette erreur.

Ses figures nues semblent être d'une substance beaucoup plus dure que la chair, quoique son contour soit loin d'être sec et que ses chairs soient loin de ne pas s'unir aux ombres, qui sont les causes les plus communes d'un effet dur ; mais je crois que chez Vander Werf la dureté de style vient de ce que le moelleux et l'union sont trop universels : la lumière se perdant également partout, soit dans le fond, soit dans l'ombre, ce qui n'est pas le vrai effet de la chair ; au contraire, quelquefois elle se perd dans le fond, et quelquefois elle s'en détache, suivant que les muscles sont ou gonflés ou contractés. Le soin d'observer ces variations, est ce qui produit la souplesse dont un bon coloris ne saurait se passer.

Il y a dans la nature une certaine proportion de rondeur et de tranchant ; c'est à mi-chemin de ces deux extrêmes que

1. Vingt-trois seulement sont à Munich, nos 439 à 465. La Madeleine porte le no 451.

réside le parfait et véritable art d'imitation. Là où le tranchant prédomine, il en résulte une manière sèche ; si c'est la rondeur, on tombe dans ce que les peintres appellent cotonneux et pesant, ou dans cette espèce de dureté qu'ont les ouvrages de Vander Werf.

Si je disais que dans la manière de Vander Werf toutes les parties se fondent les unes dans les autres, on pourrait supposer que l'effet en est excessivement moelleux ; or point du tout, et le contraire est palpable, pour la raison je crois que j'en ai donnée. Sa chair a l'apparence de l'ivoire ou du plâtre, ou de quelque autre substance dure. Ce qui contribue également à donner cette dureté, est un défaut de transparence dans le coloris, où le peintre n'a employé que peu ou point de reflets. Il a aussi le défaut qu'on trouve chez Rembrandt : celui de ne faire de sa lumière quelquefois une simple petite tache. Aussi bien rendons-lui justice : ses figures et ses têtes sont en général bien dessinées, et sa draperie est excellente ; peut-être y a-t-il dans ses tableaux d'aussi parfaits exemples de draperies qu'on en pourra trouver chez n'importe quel peintre.

Rembrandt. — Il y a encore dans cette salle huit Rembrandts[1]. Leur principal mérite consiste dans la singularité de la manière, qui est de n'admettre que peu de lumière, et de donner à ce peu un brillant merveilleux. Le coloris du Christ dans l'Élévation de la croix ne saurait être surpassé : c'est exactement le ton de la Suzanne de Vandyck dans l'autre salle ; mais, soit que le fond de ce tableau ait été repeint, soit que le cheval blanc qu'il a certainement mis là pour rendre la masse de lumière plus large, ait perdu de son éclat, le Christ fait maintenant un boyau de lumière désagréable.

En réalité il y a ici trop de Rembrandts mis ensemble. Sa singularité ne déplaît pas, quand elle se mêle aux ouvrages d'autres maîtres dont le style est plus régulier ; la variété qu'elle apporte sert alors à soulager l'esprit fatigué de trop de régularité.

1. N^os^ 326 à 331, 333, 334. L'Élévation de la Croix porte le n^o^ 327.

On peut dire la même chose des Vander Werf, qui sont aussi en trop grand nombre. Mais l'un et l'autre fatiguent le spectateur par des raisons contraires. Ceux de Rembrandt ont trop de sel ; et ceux de Vander Werf ont trop d'eau ; on ne se nourrit ni de l'un ni de l'autre. Ces Rembrandts sont en train d'être gravés par Hess[1]. La Tempête, que possède M. Hope, semble appartenir à cette suite.

Titien. — Portrait d'un gentilhomme, par le Titien[2], *kitkat*[3], la main sur la hanche, et dont on ne voit qu'un bout de la manchette, l'autre main, la gauche, repose sur ce qu'on suppose être son épée. Il regarde au loin. La physionomie est très agréable, mais il n'y a pas beaucoup de facilité dans le faire ; aussi n'est-il pas maniéré du tout. Les ombres n'ont pas de couleur ; la draperie étant noire et le fond presque aussi noir qu'elle, empêche que le bras sur la hanche ne fasse mauvais effet. Ce n'est pas une petite partie de notre art que de savoir ce qu'il faut mettre en avant dans la lumière, et ce qu'il faut rejeter dans l'ombre.

Flinck[4]. — Les portraits de Flinck et de sa femme, attribués à Rembrandt ; mais le mauvais ton jaune du coloris me porte à croire qu'ils sont plutôt de Flinck.

Jordaens. — Les autres tableaux de cette salle sont ordinaires, à l'exception d'un Jordaens représentant le Satyre et le Paysan[5] ; lequel est aussi bien peint que le Festin de tout à l'heure. Il n'aurait jamais dû prendre de sujets plus relevés que des satyres, des animaux ou des hommes peu au-dessus de la condition des bêtes ; car il n'avait aucune idée de la grâce et de la majesté du caractère ; aussi fait-il une misérable figure dans les grands sujets. Il a certainement entendu la mécanique de l'art en perfection, et ses ouvrages sont en général bien coloriés et exécutés avec une grande liberté de main.

Le Prêtre de Gênes.—Au-dessus de la porte est le Denier de

1. L'auteur a laissé ce mot en blanc.
2. N° IIII.
3. V. p. 304 n. 2.
4. On a découvert la signature de Bol sur ces tableaux. N°s 338 et 339.
5. N° 813.

César, par le Prêtre de Gênes. Les caractères mauvais comme d'habitude, surtout saint Pierre. On se demande par quelle fatalité ce peintre a trouvé une place dans les grandes collections ; il n'a ni mérite de dessin, ni mérite de coloris, c'est-à-dire aucune compensation pour la médiocrité de ses conceptions.

Vandyck. — Une Suzanne et les deux Vieillards : la même que celle du duc de Devonshire. Tous deux, je crois, sont originaux.

Pietre de Cortone. — Une Vierge avec l'Enfant et Saint Joseph, par Pietre de Cortone, peinte à la gouache. L'enfant est d'un rouge de brique et le tout manque d'harmonie.

Guide. — L'Assomption de la Vierge, attribuée au Guide [1], mais c'est certainement une copie. Elle a cette régularité de composition fréquente chez le Guide; deux grands anges et deux petits de chaque côté, et deux chérubins placés exactement au milieu, sous les pieds de la Vierge. Cette symétrie est certainement un défaut chez le Guide, quoiqu'elle pût convenir à d'autres peintres qui auraient adopté plus de majesté de style.

Polydore. — Dans les frises est un long tableau qui fait le tour de la chambre, en camaïeu et de grandeur naturelle, qu'on dit de Polydore de Caravage; mais il est dans le mauvais goût de Goltzius.

CINQUIÈME SALLE

Rubens. — La cinquième salle est presque entièrement remplie d'ouvrages de Rubens. A droite, Silène avec des Satyres [2], un des tableaux les plus montés du maître; mais non pas supérieur à celui du même sujet qui est à Blenheim. La composition de celui-ci diffère en plusieurs points. La Bacchante nue manque, et il y a en plus une Satyresse ivre couchée par terre avec ses enfants.

Le pendant est Diogène [3] qui avec sa lanterne cherche un

1. N° 1170.
2. N° 754.
3. Château de Schleissheim, n° 304.

homme sage, parmi une multitude de figures insipides et à mi-corps : ce n'est pas sa meilleure manière de peindre.

La Nativité avec beaucoup d'Anges[1] ; admirablement composé ; le plus rapproché des bergers en particulier est bien dessiné et bien colorié. Un des anges, qui tient ses mains croisées sur sa poitrine, avec des cheveux frisés dans le genre de l'Antinoüs, semble copié d'après le Parmesan, il diffère beaucoup de la manière ordinaire de Rubens.

Rubens et Snyders. — Des Enfants, par Rubens, portant une guirlande de fruits peinte par Snyders[2]. Quelques-uns de ces enfants sont les mêmes qu'on voit dans la Salle des Banquets[3]. C'est un des meilleurs ouvrages de Rubens, tant pour le coloris que pour le dessin ; vraiment on y trouve la richesse et la mollesse de la chair.

Quoique les fleurs soient peintes avec toute la beauté de couleur de la nature, Rubens a su cependant conserver tant de brillant et de fraîcheur à ses chairs, en dépit de la concurrence des fleurs, qu'aucun peintre ne l'aurait égalé. M. Schmidz, excellent artiste, est en train de le graver, et je suis sûr que l'estampe sera belle; mais la moitié du mérite de l'ouvrage disparaîtra en même temps que la couleur, quoique quelques-uns des enfants soient extrêmement bien dessinés, surtout celui qui est couché à terre.

Nous voici arrivés aux quatre derniers tableaux de Rubens qui sont dans cette galerie et qui en font une partie considérable. Deux de ces tableaux représentent le Jugement dernier et les deux autres la Chute des Anges rebelles.

Rubens. — Le plus grand des quatre est le Jugement dernier[4], qui remplit pour ainsi dire tout le bout de la galerie. Ce tableau n'offre rien de fort intéressant, et peut-être y a-t-il une trop grande quantité de chair pour faire un effet agréable. Trois femmes nues et un homme joints ensemble forment la masse de lumière principale. Une des femmes, qui regarde

1. N° 740.
2. N° 728.
3. A Whitehall.
4. N° 735.

hors du tableau, semble à cause de cela être un portrait, et on dit que c'est une des femmes de Rubens ; une figure qui sort d'un tombeau placé au premier plan passe également pour le portrait du maître, mais certainement ni l'un ni l'autre n'est vrai.

Le grand tableau qu'on voit ensuite est Saint Michel qui combat les Anges rebelles[1]. La figure de l'archange n'est que désagréable ; son manteau rouge est d'une apparence lourde ; on croirait qu'il n'a été mis qu'en à-plat pour être terminé plus tard. Ce tableau a certainement souffert du nettoyage. Il y manque dans l'ensemble une fermeté d'effet.

Le suivant est appelé le Petit Jugement dernier[2]. Dans le grand tableau ce sont les élus qui sont le plus en évidence ; ici ce sont les réprouvés qui font en quelque sorte le sujet du tableau. Les bienheureux sont représentés vaguement et à distance dans la partie supérieure du tableau, près du Christ et de la Vierge Marie. Ce tableau est à tous égards bien supérieur au grand du même sujet.

Mais il y a encore un autre tableau des Anges rebelles[3] de la même grandeur que les précédents, qui le dépasse encore. Il est impossible de se former une complète idée des talents de Rubens quand on n'a pas vu ce tableau. Rubens y semble abandonné à tous les caprices de son imagination dans les attitudes et l'invention des anges déchus, qui culbutent les uns sur les autres « dans une horrible confusion, jusqu'à l'abîme de perdition ».

Si l'on considère la fertilité d'invention qui se découvre dans cet ouvrage, ou le talent dont fait preuve l'agencement de ce nombre infini de figures, ou l'art avec lequel les lumières et les ombres sont distribuées, si l'on ajoute la franchise de la main, la facilité avec laquelle le tableau semble exécuté, et, chose plus extraordinaire encore, la correction et le goût de dessin admirable des figures vues en raccourci dans les attitudes les plus difficiles, il faudra convenir que cet

1. N° 736.
2. N° 738.
3. N° 737.

ouvrage est l'un des plus grands efforts du génie que l'art ait jamais enfanté.

SALLE DE RUBENS

Il y a ici trois grands tableaux : Laban réconcilié avec son frère [1]; l'Assomption de la Vierge [2] et la Pentecôte [3] (l'une et l'autre belles compositions), et Saint Laurent [4], le même que la gravure. Le coloris de ce dernier paraît cru.

La Bataille des Amazones [5] (guère plus grand que l'estampe), peinte dans le vernis. L'amazone couchée morte à terre avec la tête penchée en bas, est d'un beau coloris, dans la même manière que les femmes de la Chute des Anges, et, quoique les formes n'en soient pas correctes, elle a un contour large et coulant. Ce tableau paraît peint dans le même temps qu'il peignait la meilleure de ses Chutes des Anges; il est fâcheux qu'on n'en sache pas la date. Le pendant est Samson et Dalila [6].

Un petit tableau de la Conversion de Saint Paul [7], beaucoup dans le style de son portrait. L'attitude du cheval de saint Paul est remarquablement belle, et il y a beaucoup d'esprit et de fracas dans toute la composition. La timidité et l'insipidité étaient les moindres défauts de Rubens ; quel que soit l'emploi de ses figures, elles s'y comportent toujours avec beaucoup d'énergie.

Rubens et Breugle. — Une Madone et l'Enfant, par Rubens, avec des fleurs de Breugle [8], et onze anges entourant la guirlande, qui sont d'un beau coloris, aussi brillant que celui des fleurs.

Un Paysage avec un double arc-en-ciel qui traverse le tableau [9], fort léger. Il semble aussi que le vernis en est ôté.

1. N° 751.
2. Château de Schleissheim, n° 303.
3. N° 741. Quatrième tableau.
4. N° 726.
5. N° 742.
6. N° 744.
7. N° 733.
8. N° 729.
9. N° 761.

Un petit tableau fini de Saint Christophe[1], le même que celui des volets de la Descente de Croix d'Anvers.

Rubens et sa Femme quand il était jeune[2], car il ne paraît avoir ici que vingt-deux ou vingt-trois ans. Sa femme est fort jolie et d'une figure agréable. Elle est de beaucoup ce qu'il y a de mieux dans ce tableau, dont la manière est un peu dure. Le linge est gris ; à cette époque il craignait le blanc.

Sur la porte le portrait[3] en pied d'une femme qui pose sa main sur la tête d'un chien ; un homme derrière elle ; à ses côtés un jeune garçon (son fils) avec un faucon, et un nain derrière le chien. On appelle ce tableau Lord et Lady Arundel, mais ce n'est certainement pas là leurs portraits. Les armes sur le rideau ont pour suppôts un lion et une licorne, avec l'ordre de la Jarretière au-dessous.

A droite sont Castor et Pollux[4] avec deux chevaux enlevant deux femmes. C'est un beau morceau de couleur ; mais la composition est trop maniérée.

Pour pendant la Renommée couronnant le dieu Mars[5]. La Renommée est trop rouge, ainsi que le reste du tableau.

Sénèque mourant[6], copié sur la statue ; il y a bien à parier que ce tableau n'est pas de Rubens. Le pendant représente les Quatre Pénitents devant le Christ[7].

La Bataille de Sennachérib[8] fait le pendant de la Conversion de Saint Paul. Dans ce tableau il y a un grand repos d'ombres en grandes masses ; les figures et les chevaux sont pleins d'animation.

Environ dix portraits de Rubens. Les meilleurs sont De Ney, un prêtre[9], avec une tête de mort à la main, et le médecin Van Thulden, en noir et tenant un livre fermé[10].

Une tête de la femme de Rubens[11], la même que celle de l'hôtel de Marlborough.

1. N° 762.
2. N° 782.
3. N° 784.
4. N° 727.
5. N° 725.
6. N° 724.
7. N° 746.
8. N° 732.
9. N° 791.
10. N° 800.
11. N° 796.

Philippe IV roi d'Espagne, et la Reine sa femme [1].

Vandyck. — Sur un des volets de fenêtres (si on peut y donner ce nom) qui s'ouvrent intérieurement pour recevoir de petits tableaux, et qui tournent, pour qu'on puisse les voir dans le jour le plus favorable, il y a un portrait (de trois quarts) par Vandyck [2], vêtu de noir, regardant, une partie de sa main droite visible avec laquelle il retient son manteau. Il est aussi bien dessiné que celui que nous avons vu dans la galerie du prince d'Orange, d'une aussi belle conservation, et d'un ton plus brillant, plus dans le coloris de Rubens ; il est fini comme un émail. Les yeux et le nez sont remarquablement bien dessinés et délicatement indiqués. M. Kraye me dit que Sandrart a gravé ce portrait, qui doit représenter un orfèvre.

Jean de Hemessen. — Un *Ecce Homo* sur un autre volet de fenêtre par Jean de Hemessen [3], daté 1544. Je ne le cite pas pour sa beauté, mais parce qu'il y a dans toutes les collections beaucoup de tableaux de ce maître, en particulier des enfants, qu'on attribue à Léonard de Vinci.

COLOGNE

Rubens. — Saint Pierre crucifié la tête en bas, peint par Rubens peu de temps avant sa mort. Le corps et la tête du saint sont les seules bonnes parties de la peinture, qui est bien coloriée (de larges masses de lumière et d'ombre) et bien dessinée ; mais la figure se courbe trop rapidement à partir des cuisses, qui sont mal dessinées, ou plutôt d'un mauvais goût de dessin, ainsi que le bras, dont le contour est court et interrompu. L'expression des bourreaux n'a pas cette énergie qu'il donnait ordinairement à ses figures. Dans une de ses lettres à Geldorp, Rubens exprime le cas qu'il faisait de ce tableau, qui était, à ce qu'il dit, le meilleur de ses ouvrages. Il y témoigne aussi

1. N° 787, 788.
2. N° 834.
3. Château de Schleissheim, 41.

sa satisfaction du sujet, qu'il regarde comme pittoresque. Cela était naturel à un esprit tel que Rubens, dont le défaut fut d'être trop occupé peut-être de rechercher le pittoresque et l'extraordinaire. Un homme pendu la tête en bas est certainement un objet plus extraordinaire que s'il était dans sa position naturelle. Plusieurs parties de ce tableau sont si faiblement dessinées et d'un pinceau si timide que je ne puis m'empêcher de croire que Rubens était mort avant que de l'avoir achevé, et que quelqu'un de ses élèves y a mis la dernière main. Ce tableau jouit d'une grande réputation, à cause j'imagine de la lettre de Rubens où il dit que c'est son meilleur ouvrage. Nous allâmes exprès de Dusseldorf à Cologne pour le voir; mais il s'en faut qu'il nous ait dédommagé du voyage.

Weenix. — De Cologne nous fîmes une course à Bernsbourg, maison de chasse de l'Électeur Palatin, que nous trouvâmes bien différente de ce qu'on nous avait fait attendre. Les trois salles peintes par Weenix, quelque belles qu'elles soient dans leur genre, ne sont pas meilleures ni même aussi bonnes que ce que nous avions déjà vu de ce maître dans la galerie de Dusseldorf. Ses figures grandes comme nature, qu'il aimait beaucoup à introduire, sont fort indifférentes, pour ne pas dire mauvaises. Son gibier mort ne peut être trop admiré ; mais un exemple suffit ; il y en a trop. Ses portraits sont de ceux que personne ne voudrait exposer chez soi, s'ils n'étaient accompagnés de ses oiseaux et de ses animaux.

Les fresques du mur et du plafond sont de Bellucci Pellegrino, et autres maîtres des derniers temps, et ne méritent pas une minute d'attention. Nous vîmes un tableau du Massacre des Innocents, du vieux Breugle, le même que j'avais vu quelque part en Hollande ; et j'en ai moi-même un autre. Ce peintre ignorait absolument toute la partie mécanique de l'art de faire un tableau; mais il y a beaucoup d'idées, une représentation d'accidents variés, propres à remplir vingt tableaux modernes. A cet égard il en diffère autant que Donne[1] des ver-

1. Poète mort en 1631, de l'espèce que Johnson appelait métaphysiques, et dont Dryden disait : « Nous avons moins d'esprit que Donne, mais plus de poésie. »

sificateurs modernes qui, légers de pensée, s'adonnent aisément à ces galopades de vers que Shakespeare a ridiculisées dans *Comme il vous plaira*.

Il y a la même différence entre les anciens portraits d'Albert Dürer et de Holbein, et ceux des peintres modernes. Les modernes l'emportent par la facilité ; mais il y a dans les anciens une vérité qui, quoique rendue d'une manière dure, leur est cependant un avantage.

Lebrun. — A Cologne, une personne de la famille de Jabach possède le fameux tableau de Lebrun représentant Jabach, sa femme et leurs quatre enfants[1]. Il est bien supérieur à ce dont j'aurais cru Lebrun capable en fait de portrait. La femme de Jabach est assise à sa gauche, entourée de ses quatre enfants, et d'un lévrier égal du reste pour le dessin et la peinture. Jabach est beaucoup dans l'ombre, excepté de son visage. Lebrun s'est représenté lui-même, comme peint sur une toile posée sur un chevalet ; devant lui sont des gravures, des dessins, des porte-crayons et un grand buste doré d'Alexandre. Les portraits sont égaux aux meilleurs de Vandyck, mais il y a une lourdeur dans l'effet de la peinture, que Vandyck n'a jamais eue ; et c'est le seul défaut de ce tableau.

AIX-LA-CHAPELLE

Rubens. — Dans l'église des Capucins il y a une Adoration des bergers, par Rubens. Elle paraît fort endommagée, mais je ne crois pas qu'elle ait jamais été bien remarquable.

Il y a une gravure de Worsterman[2]. Une bergère d'un style peu poétique fait l'offrande d'un œuf à la Vierge, trois autres qu'elle a déjà offerts sont posés près de l'Enfant Jésus, à qui la Vierge donne le sein. Personne dans le tableau ne fait attention à cette bergère, et si la Vierge regarde quelque chose,

1. Une note de Malone dit qu'il était passé dans la collection Hope d'Amsterdam. Un tableau semblable, peut-être le même, est au musée de Berlin.

2. L'auteur a laissé le nom en blanc. Le tableau est au musée de Rouen, n° 278 du catalogue.

ce n est que l'œuf qu'elle tient à la main. Un berger qui porte la main à son chapeau comme pour l'ôter, est bien peint, et le bœuf est d'une exécution admirable.

Saint François recevant les stigmates[1], paraît être également de Rubens ; mais il n'est pas fort admirable.

LIÈGE

Lairesse. — Dans la grande église est l'Assomption de la Vierge, par Lairesse. Il y a des parties bien peintes ; mais le tout ne produit point d'effet, faute de grandes masses. Sa manière n'est pas large et paraît trop petite pour de grandes machines. On peut constater le même défaut dans les ouvrages du Poussin où les figures sont grandes comme nature, et dans ceux de Vander Werf. Nous sommes des êtres d'habitude, et un peintre ne peut se défaire des siennes en un moment. Il ne saurait, comme les anges de Milton, grandir et diminuer à volonté.

LOUVAIN

LES DAMES BLANCHES

Rubens. — L'Adoration des Mages : ouvrage de peu de prix. La Vierge tient l'Enfant Jésus gauchement ; on dirait qu'elle lui pince la cuisse. On dit que ce tableau fut peint en huit jours, et que Rubens en reçut 800 florins, soit environ 80 livres sterling. Une gravure par Lauwers. La Vierge avec l'enfant et le premier mage sont à peu près les mêmes que dans l'esquisse que j'ai, excepté que le Mage est à genoux au lieu d'être debout.

SAINT-PIERRE

Quelques tableaux d'anciens maîtres ; dont un, dit-on, de Quentin Massys. Un autre à peu près du même temps repré-

1. Maintenant au musée de Cologne, nº 52 du catalogue.

sente un saint qui paraît refuser une mitre placée devant lui, composition de près de cent figures, plusieurs dans de bonnes attitudes naturelles et bien inventées.

On prend plus d'intérêt à ces anciennes peintures qu'à tant de tableaux bourrés de lieux communs, de plusieurs de nos peintres modernes.

NOTE SUR RUBENS

Les œuvres du génie, où de grands défauts sont unis à de grandes beautés, offrent seuls à la critique une matière digne d'elle. Le génie est toujours hardi, impétueux et extraordinaire; par là, en même temps qu'il commande l'attention, il est assuré de provoquer la critique. Au contraire l'artiste timide, froid et monotone, échappe à la censure et ne mérite point d'éloge. Le degré élevé où Rubens est monté dans l'estime du monde, fait une raison suffisante de nous engager dans l'examen de ses mérites.

Sa gloire est répandue sur une grande partie du continent, sans qu'on lui connaisse même de rival; et l'on peut dire avec vérité qu'il a enrichi son pays, non au sens figuré du mot par les grands exemples qu'il laisse à l'art, mais par ce que plusieurs regarderont comme un avantage plus solide, je veux dire le profit tiré des étrangers que ses ouvrages attirent continuellement à Anvers. Il est sûr qu'on n'y va que pour les tableaux de Rubens. A cet égard il n'a pas moins été le bienfaiteur de Dusseldorf. On regarde la galerie de tableaux qui s'y trouve comme une des plus considérables du monde; mais si les ouvrages de Rubens en étaient enlevés, j'ose dire que cette grande collection serait au moins réduite à la moitié de sa valeur.

Pour étendre encore plus sa gloire, Rubens donne à Paris un de ses ornements les plus remarquables, dans la galerie du

Luxembourg ; et, si à tout cela on joint le grand nombre de villes, d'églises et de collections privées dont un tableau de Rubens fait toute la richesse, on ne peut hésiter à le placer au premier rang des peintres les plus illustres.

Quoique je n'aie pas changé d'avis au sujet de ses qualités et de ses défauts, cependant après avoir vu ses plus grandes compositions, où il a eu plus de moyens de développer ses plus excellentes qualités, mon admiration pour son génie s'est naturellement augmentée. C'est seulement dans de grandes machines que ses talents trouvent un champ à leur mesure. Ils montent et grandissent au pied de la lettre en proportion de la toile qu'on offre à leur développement. Dans ses tableaux de chevalet, on ne voit pas sa supériorité, ni même dans les parties prises à part de ses grands ouvrages; rarement dans ces proportions on lui trouve d'éminentes beautés. Ces beautés ne consistent ni dans des attitudes, ni dans des expressions particulières, mais dans l'effet général, dans le génie qui domine et illumine l'ensemble.

Je me rappelle avoir remarqué l'effet contraire dans un tableau de Diétreci, que je vis dans une collection particulière à Bruxelles. Ce génie dominant brillait dans ce tableau par son absence ; quoique chaque figure fût bien dessinée, et que le peintre eût donné la plus grande attention à leur attitude particulière, comme il eût fait si ç'avait été une suite de figures académiques. Rien n'y semblait laissé au hasard ; toutes les Nymphes (le tableau représente un Bain de Diane) étaient ce que les dames appellent en attitude ; et cependant, sans les reprendre ni pour l'incorrection du dessin, ni pour aucun autre défaut, je trouvai ce tableau aussi froid et aussi insipide qu'il y en ait dans le monde.

Les tableaux de Rubens ont cette qualité qui ne manque jamais au génie, de fixer l'attention et de commander l'admiration, en dépit de tous leurs défauts. C'est à cause de ce pouvoir de fascination que les productions des peintres dont il est entouré, quoique péchant peut-être dans moins de parties que les siennes, paraissent cependant timides, dépourvues esprit et insipides : comme par exemple les tableaux d'autel de Crayer,

de Schut, de Sègers, ceux de Van Huysum, de Tyssens [1], de Van Balen et d'autres. Il semble que les mains de ces peintres aussi bien que leurs facultés soient également contraintes et paralysées ; tout ce qu'ils font semble le fruit d'une peine infinie. Au contraire les œuvres de Rubens semblent couler d'une source abondante et facile, dont la richesse ne lui coûte rien. A l'esprit de la composition correspond autant de feu dans son exécution. Le frappant éclat de ses couleurs, le coulant et la franchise de ses contours, les touches fières et spirituelles de son pinceau, tout contribue à réveiller et à tenir en haleine l'attention du spectateur, à faire lever en lui dans une certaine mesure des sensations correspondantes, et à lui inspirer quelque degré de l'enthousiasme dont le peintre lui-même est transporté. A tout cela on peut joindre le parfait accord de toutes les parties de l'art entre elles ; de sorte que le tout paraît conduit et engendré d'une même pensée. Tout est d'une pièce, tout est à la place qui convient. Même son goût de dessin et ses formes semblent avoir plus de correspondance avec son coloris et sa composition que s'il avait adopté quelque autre manière que ce soit, quand même cette manière serait meilleure en soi. Il en est ici comme dans les sympathies personnelles, causées souvent par une certaine convenance et un accord d'ensemble, qui captive plus qu'une beauté plus régulière.

Rubens paraît avoir eu en lui-même cette confiance dont il est nécessaire que tout artiste soit assuré après qu'il a fini ses études, et qu'il lui est permis de rejeter, si je puis parler ainsi, les lisières de l'autorité, de soumettre les règles à son contrôle, au lieu de se regarder seulement comme leur sujet, de risquer sans maître des entreprises difficiles, s'abandonnant à ses propres idées et ne connaissant qu'elles de guide. On peut regarder cette confiance comme la source de cette originalité par laquelle il a réellement étendu les limites de l'art. Après que Rubens eût formé sa manière, il ne chercha jamais hors de lui ses ressources ; c'est ce qui fait que fort peu de choses chez

1. Nommé Thys au catalogue d'Anvers.

lui paraissent empruntées à d'autres maîtres. S'il a pris quelque chose des autres, il a eu l'adresse de le changer et de l'adapter si bien au reste de son ouvrage, que le larcin ne peut être découvert.

Outre l'excellence de Rubens quant aux qualités générales, il a eu le vrai art d'imiter. Il voyait la nature avec l'œil du peintre ; il saisissait sur-le-champ le trait dominant par lequel chaque objet se distingue, et il ne l'avait pas plutôt vu qu'il le rendait avec une facilité admirable. Et je puis ajouter que pour le peintre, quand il examine un tableau, cette facilité est cause d'un grand plaisir. J'ignore jusqu'à quel point cette qualité peut être sentie par ceux qui ne sont pas peintres ; mais à ceux-là non plus il ne saurait suffire que les objets soient fidèlement rendus : il faut encore qu'ils aient de la grâce, et cette grâce ne saurait venir que d'une tâche accomplie sans effort. Rubens a peut-être été le plus grand maître dans la partie mécanique de l'art, le meilleur ouvrier ou manieur d'outil qui ait jamais tenu un pinceau.

Il ne faut pas comparer cette partie aux facultés d'invention, ni à celles qui donnent à un ouvrage l'expression et le caractère ; cependant elle est en soi matière à l'exercice du génie. On ne saurait enseigner cela par des paroles, mais chacun pourra s'en convaincre par un examen assidu des tableaux où cette perfection se trouve. Elle est sentie de peu de peintres et elle n'est pas moins rare de nos jours parmi les artistes vivants qu'aucune des excellences plus relevées de l'art.

Cette qualité, que Rubens a eue au plus haut degré, lui a permis de représenter mieux que n'importe qui tout ce qu'il lui a plu de mettre sur sa toile. Ses animaux, ses lions surtout et ses chevaux, sont si beaux, que le propre caractère n'en a été saisi que chez lui. Ses portraits le disputent aux meilleures œuvres des peintres qui ont fait de cette branche de l'art l'unique affaire de toute leur vie, et il en a laissé un grand nombre d'exemples. On peut dire la même chose de ses paysages, et, quoique Claude Lorrain ait fini davantage, comme il convient à un spécialiste dans quelque branche que ce soit, il y a cependant tant de vague et tant de facilité dans les

paysages de Rubens, qu'un peintre aimerait autant être l'auteur des siens, que de ceux de Claude ou de tout autre maître.

Les tableaux de Rubens ont cet effet, qu'ils ôtent au spectateur toute disposition à y découvrir des défauts et à s'arrêter sur la critique. Plusieurs reproches qu'on lui a faits, sont certainement déraisonnables. On ne peut pas plus blâmer son style de ce qu'il n'offre pas le sublime de Michel-Ange, qu'on ne saurait blâmer Ovide parce qu'il ne ressemble pas à Virgile. Mais enfin il faut avouer qu'il a manqué de plusieurs qualités qui se seraient parfaitement accordées avec son style. Au nombre de ces qualités, on peut compter la beauté de caractère des femmes. Les siennes en approchent quelquefois, ce sont des figures fraîches et avenantes; mais elles n'ont que rarement, si jamais, l'élégance. La même chose peut se dire de ses jeunes gens et ses enfants. Ses vieillards ont l'espèce de majesté que confère une barbe touffue; mais jamais il n'a eu une idée poétique du caractère de cet âge. Dans ses représentations des plus hautes figures de l'histoire sainte et de la fable, au lieu de quelque chose de surhumain qui remplisse l'idée qu'on se fait d'êtres de cette nature, le spectateur ne trouve guère plus que les simples mortels qu'il rencontre tous les jours.

L'incorrection dans ses contours est plus souvent l'effet de la précipitation et de la négligence que d'un défaut de talent; on trouve dans ceux de ses grands ouvrages auxquels il paraît avoir donné plus de soin, des figures nues aussi distinguées par le dessin que par le coloris. On croit voir qu'il avait une grande aversion pour la manière maigre et sèche de ses prédécesseurs, les anciens maîtres allemands et flamands; afin de l'éviter mieux il a tenu son contour ample et coulant: ce qui, poussé jusqu'à l'extrême, a produit cette pesanteur qu'on remarque souvent dans ses figures. Un autre défaut de ce grand peintre est son peu d'attention pour le jet des draperies, surtout des draperies de femmes; car il n'arrive presque jamais que les plis en soient choisis avec intelligence.

Carle Maratte et Rubens sont à cet égard à des extrêmes opposés : l'un laisse apercevoir trop d'art dans la disposition de ses draperies, et l'autre y en a mis trop peu. En outre, la

draperie de Rubens n'est pas proprement historique, la qualité de l'étoffe dont elle est composée se remarque trop distinctement ; et par là sa manière ressemble à celle de Paul Véronèse. Cette espèce de draperie choque moins dans Rubens qu'elle ne le ferait dans plusieurs autres peintres, parce qu'elle contribue en partie à la richesse qui fait le caractère de son style, caractère qu'aussi bien je ne prétends pas donner pour le plus simple et le plus sublime.

La différence qu'il y a entre la manière de Rubens et celle de tous les autres maîtres qui avaient paru avant lui, ne se remarque dans aucune partie autant que dans son coloris, qui diffère totalement de celui du Titien, du Corrège, et de tous les grands coloristes. L'effet de ses tableaux peut être assez bien comparé à celui d'un amas de fleurs ; toutes ses couleurs en ont la beauté et la vivacité, en même temps qu'il a su éviter le papillotage auquel expose un rapprochement de teintes aussi brillantes; et à cet égard il a plus de ressemblance avec le Baroche qu'avec aucun autre peintre. Ce qui a été dit d'un peintre ancien peut être appliqué à ces deux maîtres : « que leurs figures paraissent être nourries de roses ».

Ce serait une étude curieuse et utile pour un peintre, que d'examiner la différence d'effet et la cause de cette différence dans les ouvrages du Corrège et de Rubens, l'un et l'autre parfaits à sa manière. La préférence qu'on ferait de l'un à l'autre, serait sans doute réglée sur les habitudes de celui qui en jugerait. Ceux qui auraient reçu leurs premières impressions des ouvrages de Rubens accuseraient le Corrège de lourdeur : et les admirateurs du Corrège diraient que Rubens manque de solidité d'effet. Il y a chez Rubens une légèreté, un vague et une facilité, diraient ses défenseurs, et en comparaison une pesanteur laborieuse chez le Corrège : dont les admirateurs, à leur tour se plaindraient que le genre de Rubens est négligé et peu fini, tandis que les tableaux du Corrège sont terminés dans le plus haut degré de finesse. Et ce qui pourrait être dit en faveur de la largeur des lumières du Corrège, serait taxé chez ses censeurs de pédanterie et d'affectation. Il faut observer que je ne parle ici que de la manière, de l'effet du

tableau ; et je crois pouvoir conclure, selon la méthode en usage dans les poésies pastorales, en décernant une couronne à chacun, sans décider de la supériorité de l'un ou de l'autre.

Pour finir, j'oserai reprendre en faveur de Rubens ce que j'ai dit plus haut de l'école Hollandaise, que ceux qui n'aperçoivent point le mérite de ce grand maître, ou bien sont prisonniers d'une conception étroite de la variété de l'art, ou bien sont égarés par cette affectation de ne vouloir rien approuver que ce qui vient des écoles d'Italie.

FIN

INDEX DES NOMS PROPRES

CONTENUS DANS CE VOLUME

Albane (François Albani ou l'). Imitateur intelligent des Carraches, p. 109; ouvrage faussement décrit sous son nom, p. 318; ouvrages décrits, p. 296, 319, 320, 323, 328, 329, 330, 331 et n. 1.

Algarde (Alexandre Algardi ou l'). Ouvrages décrits, p. 292, 301.

Algarotti. Lu par Reynolds, p. 11; auteur cité, p. 178 n. 2, 198 et n.

Amman (Josse). Biographié, p. 112 n. 1; idées à tirer de ses ouvrages, p. 112.

Amoroso (Antoine Amorosi ou). Ouvrage décrit, p. 423.

Anne, reine d'Angleterre. Kneller en vogue sous son règne, p. 17.

Apelle. Le cordonnier critique de ce peintre, p. 227 et n.; défendu contre la critique de Bacon, p. 52.

Aquila Romanus. Auteur cité, p. 19.

Aristote. Exemple d'écrivain et critique à la fois, p. 146.

Arundel (Lord et Lady). Leur portrait controuvé, p. 434.

Asselyn (Jean), dit Crabbetje. Ouvrages décrits, p. 367, 416.

Audran (Gérard). Graveur de Lebrun, p. 162 n.

Azara (Le chevalier d'). Auteur cité, p. 2 n.

Baburen (Théodore). Ouvrage de lui cru du Caravage, p. 294 n. 4.

Backer. Ouvrage décrit, p. 376.

Backereel (Gilles). Imitateur de Vandyck, p. 396; ouvrages décrits, p. 390, 395, 396.

Backhuyzen. Cité en exemple, p. 418; ouvrage décrit, p. 413.

Bacon (Le chancelier). Sa prétention de se passer de lecture, p. 211; son jugement sur les règles de l'art critiqué, p. 52; auteur cité, p. 211.

Bacon, sculpteur. Inférieur à Rysbrack et à Roubiliac, p. 14.

Baglioni. Auteur cité, p. 292 n. 5.

Baillie. Graveur, p. 407.

Bambini. Ouvrage décrit, p. 353.

Bandinelli. Copiste de l'antique, p. 217; imité peut-être par le Tintoret, p. 270; ouvrages décrits, p. 306.

Banks. Inférieur à Rysbrack et à Roubiliac, p. 14.

Baratti (Antoine). Graveur, p. 346.

Baroche (Frédéric Barocci ou le). Copiste du Corrège, p. 311; son coloris ressemble à celui de Rubens, p. 444; caractère de ses dessins, p. 43; cité en exemple, p. 299, 302; ouvrages décrits, p. 295, 311, 424.

Barthélemy (Fra Bartolommeo della Porta ou Frère). Imitateur de Masaccio, p. 215; son influence sur Raphaël, p. 107; ses ouvrages comparables à ceux de Michel-Ange, p. 267; ouvrages décrits, p. 303, 305, 309.

Barry (Jacques). Sa part dans un projet de décoration de Saint-Paul, p. 402 n.

Bassans (les). Caractères de leurs dessins, p. 43.

Bassan (Jacques Da Ponte, dit). Exemple de style inférieur, p. 133; loué pour ses animaux, p. 133; son exécution, p. 300; comparé à Véronèse, p. 73, à Poussin, p. 297;

servilement imité, p. 108 ; son portrait chez Véronèse, p. 333 ; ouvrages décrits, p. 310, 332, 337, 346, 351.
Bassan (Jean Da Ponte, dit). Exemple d'imitation servile, p. 108.
Bassan (Jérôme Da Ponte, dit). Exemple d'imitation servile ; p. 108.
Bassan (Léandre Da Ponte, dit). Exemple d'imitation servile, p. 108.
Batoni (Pompée). Elève d'Impériale, p. 241 n. Sa méthode vicieuse d'exécution, p. 244 ; son mérite inférieur à son renom, p. 241.
Beechey. Editeur de Reynolds, p. 13.
Bega (Corneille). Ouvrages décrits, p. 409.
Bell et fils. Imprimeurs des écrits de Reynolds, p. 13.
Bellin (Jean Bellini ou). Ouvrage décrit, p. 351.
Bellori. Lu par Reynolds, p. 11 ; auteur cité, p. 213 et n.
Bellucci Pellegrino. Ouvrages décrits, p. 436.
Bembe (Le cardinal Bembo ou). Son éloge de Raphaël, p. 225, 226 et n.
Berckheyden. Comparé à Vander Heyden, p. 416; ouvrage décrit, p. 416.
Berghem. Cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 408, 412.
Bernard (Emile). Citateur de Reynolds, p. 13.
Bernin (Laurent Bernini ou). Loué de ses premiers ouvrages, p. 182 ; critiqué pour son expression, p. 65, pour ses draperies, p. 182, pour une chevelure, p. 183 ; sa maîtresse, p. 304 ; ouvrages décrits, p. 297, 298, 301.
Bibiena (Jean-Marie). Ouvrage décrit sous le nom de l'Albane, p. 318 et n. 4.
Bischop. Auteur d'un recueil cité, p. 264.
Bloemaert. Graveur, p. 310.
Boileau. Exemple du poète et critique à la fois, p. 146.
Bol (Ferdinand). Son ton jaune, p. 410 ; ouvrages décrits sous le nom de Rembrandt et de Flinck, p. 429 et n. 4.
Bologne (Jean de). Exemple d'indifférence aux sujets, p. 181 ; comparé à Michel-Ange, p. 306, 307; sa supériorité, p. 306; plâtres d'après ses ouvrages, p. 305; ouvrages décrits, p. 306.
Bolswert. Graveur, p. 310, 360, 364, 369, 378, 381, 382, 383, 392, 398.
Bonomi. Cause des différends de Reynolds avec l'Académie, p. 255.
Bordone (Paris). Ouvrages décrits, p. 346, 351.
Borghini. Donne à un ouvrage de Jean de Bologne son nom, p. 181 n. 1 ; auteur cité, p. 181 n. 1.
Borgo San Sepolcro (Jean de' Veechi dal). Ouvrage décrit, p. 292.
Bosch (Balthazar Vanden). Fausse lecture, p. 112 n.
Boschaerts (Madame). Son cabinet de peinture, p. 401.
Boschi (François). Ouvrages décrits, p. 304.
Boschini. Auteur cité, p. 343.
Bouchardon. Son mot sur Homère, p. 86 et n. 2.
Boucher. Voisin du Corrège et du Parmesan, p. 113 ; mérites de sa première manière, p. 220 ; exemple d'affectation agréable, p. 112 ; sa négligence du modèle, p. 220 ; ses imitateurs abominables, p. 221 ; visité par Reynolds, p. 220.
Bourdon (Sébastien). Mérite poétique de ses peintures, p. 231, 250 ; consulté sur un tableau de Véronèse, p. 68.
Bourguignon (Jacques Courtois, dit le). Exemple de style inférieur, p. 58; ouvrages décrits, p. 294, 307, 330.
Boze. Auteur cité, p. 86 n. 2.
Bramante. Introducteur de Raphaël près du pape, p. 208 ; ouvrage décrit, p. 294.
Bramer (Léonard). Exemple d'imitation servile, p. 108 et n.
Breugle (Pierre Breughel ou) le Vieux. Son abondance d'idées, p. 436 ; ouvrage décrit, p. 436.
Breugle (Jean Breughel ou) de Velours. Cité en exemple, p. 418 ; ouvrages décrits, p. 406, 433.
Bronzin (Ange di Cosimo, dit). Ouvrage vendu, p. 304, 305.
Brouwer. Exemple de style inférieur, p. 58, 114; cité en exemple, p. 418 ; ouvrage décrit, p. 408.
Burke (Edmond). Amitié de Reynolds pour lui, p. 11 ; il l'accompagne en France, p. 220 n. ; son influence sur Reynolds, p. 11 ; cité par Reynolds, p. 166, n. 1.

Caccini (Jean). Ouvrages décrits, p. 306, 307.

Caffiéri. Supérieur à Chaudet et à Roman, p. 14.
Cagnacci (Guido). Ouvrages décrits, p. 316, 322, 327.
Calabrèse (Mathias Preti, dit le). Ouvrages décrits, p. 330.
Caliari (Benoît). Exemple d'imitation servile, p. 108; ouvrage décrit, p. 343.
Caliari (Charles ou Carletto). Exemple d'imitation servile, p. 108; ouvrage décrit, p. 343.
Calvaert (Denis). Ouvrage décrit, p. 324 et n. 2.
Caravage (Michel-Ange Amerighi dit le). Même invention que Lucas Giordano, p. 426; ouvrages faussement décrits sous son nom, p. 294 et n. 4; ouvrages décrits, p. 298, 299, 315, 386.
Carraches (Les). Éloge de leur école, p. 265; loués par un faux connaisseur, p. 278; comparés aux peintres de Venise, p. 356; imitateurs intelligents de Tibaldi, p. 109, 324; copistes de Raphaël, p. 325; reçoivent l'influence de Michel-Ange, p. 264; inférieurs dans cette imitation, p. 265; leurs imitateurs intelligents, p. 109, 327; imités par Carle Maratte, p. 89, 109; leur manière chez le Tintoret, p. 345; ouvrages décrits, p. 321, 325, 331.
Carrache (Louis Carracci ou). Son rang de chef d'école, p. 41 n.; le style décoratif et le grand style mêlés chez lui, p. 83; comparé au Titien, p. 41, à Lanfranc et à Carle Maratte, p. 326, au Laocoon, p. 328; cité en exemple, p. 41, 84, 85; maître de Lionel Spada, p. 330; auteur de la manière du Guerchin, p. 319; ses principaux ouvrages, p. 41, 42; ouvrages faussement décrits sous son nom, p. 327 et n. 2; ouvrages décrits, p. 315, 317, 319, 320, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330.
Carrache (Annibal Carracci ou). Sa composition, p. 70; son exactitude en dessinant, p. 31; trop hardi, p. 300; élève de Louis Carrache, p. 41 n.; imité, p. 305; copié par le Guide, p. 327 et n. 2; Massari et Cesi peignent d'après ses dessins, p. 331; graveur du Corrège, p. 314; cité en exemple, p. 394; ouvrages faussement décrits sous son nom, p. 320; ouvrages décrits, p. 293, 296, 310, 311, 315, 317, 320, 323, 326, 330, 331, 426.
Carrache (Augustin Carracci ou). Son exécution, p. 300; comparé au Dominiquin, p. 319; élève de Louis Carrache, p. 41 n.; graveur de Calvaert, p. 324; de Sammacchini, p. 324; du Tintoret, p. 335; de Véronèse, p. 346; cité en exemple, p. 371; ouvrages cités, p. 314, 317, 319, 321, 322, 323.
Castiglione (Benoît). Ouvrages décrits, p. 309.
Catherine II. Tableau et discours de Reynolds à elle envoyés, p. 3.
Cavedone (Jacques). Biographié, p. 109, n. 2; imitateur intelligent des Carraches, p. 109, 327; ouvrages décrits, p. 326, 327 et n. 2.
Caylus. Graveur de Raphaël, p. 31 et n. 2. Auteur cité p. 86, n. 2.
Cesi (Barthélemy). Ouvrages décrits, p. 331 et n. 1.
Chambers. Architecte des bâtiments de l'Académie de peinture de Londres, p. 170.
Champaigne (Philippe de). Auteur cité, p. 73 n.
Charles Ier. Protecteur de Corneille Jansen, p. 196 n. Son portrait, p. 406, 408.
Charles-Quint. Son portrait par Vandyck, p. 360.
Charles-Théodore, électeur de Bavière. Ses règlements sur la galerie de Dusseldorf, p. 420.
Chaudet. Inférieur à Falconet et à Caffiéri, p. 14.
Chéron (Mlle) ou Mme Lehay. Exemple d'imitation servile, p. 108.
Chessmann. Nom inscrit sur un tableau d'Holbein, p. 405.
Chew. Sculpteur ridicule du costume moderne, p. 187.
Chiari (Joseph). Exemple d'imitation servile, p. 108.
Cicéron. Ses provisions d'idées, p. 211; exemple d'orateur et critique à la fois, p. 146; son buste, p. 304; auteur cité, p. 49, 103, 136 n., 166.
Cignani (Carle). Ouvrages décrits, p. 314, 318, 327, 424.
Cigoli (Louis Cardi de). Ouvrages décrits, p. 310, 311.
Cimabue. Ouvrages décrits, p. 303.
Cipriani. Sa part dans un projet de doration de Saint-Paul, p. 402 n.

Claudien. Exemple à ne pas suivre, p. 151.
Cock (Jérôme). Biographié, p. 266 n.; imitateur de Michel-Ange, p. 266.
Côme Ier, grand-duc de Florence. Sa statue, p. 306 et n. 1.
Conca (Sébastien). Biographié, p. 241 n. 2; exemple de faiblesse, p. 241.
Condivi. Auteur cité, p. 272.
Congrève. Ami de Vanbrugh, p. 236 n.
Contarini (Simon). Exemple d'imitation servile, p. 108.
Cooper. Présumé l'objet de la critique de Reynolds, p. 76 n.
Corneille. Exemple mal choisi de poète et critique à la fois, p. 146 et n.
Corrège (Antoine Allégri, dit le). Éloge et critique de son style, p. 77, 78; son union des couleurs avec le fond, p. 163; sécheresse de ses débuts, p. 164; caractère de ses dessins, p. 43; leur beauté, p. 196; soupçonné de peindre à la chandelle, p. 243; préféré à Raphaël pour l'huile, p. 84; le cède à Michel-Ange, p. 267; en parallèle avec Rubens pour la couleur, p. 444; mauvaise excuse à tirer de ses défauts, p. 106, 178; sa grâce empruntée par Watteau et Boucher, p. 113; imité par Abraham de Vries, p. 385; texte qui le concerne expliqué, p. 8, 9; cité en exemple, p. 296, 299; copies d'après ce maître, p. 311, 314; ouvrage faussement décrit sous son nom, p. 426; ouvrages décrits, p. 294, 299, 309, 312.
Cort (Corneille). Graveur, p. 354.
Cortone (Pièrre Berettini, dit de). Copiste du Tintoret, p. 338; servilement imité, p. 108; ouvrages décrits, p. 311.
Costanza (Placide). Biographié, p. 241, n. 3; exemple de faiblesse, p. 241.
Cotton. Editeur de Reynolds, p. 3, 4; auteur cité, p. 302 n., 305 et n. 1, 340 n.
Coventry (Lord). Son cabinet de peinture, p. 423.
Cowley. Auteur cité, p. 201.
Coypel (Antoine). Loué et critiqué, p. 112. Son défaut de naturel, p. 153.
Coxie (Michel). Imitateur de Michel-Ange, p. 266; ouvrage décrit, p. 365.
Cumberland (Guillaume-Auguste, duc de), fils de Georges II. Sa statue, p. 187.
Cumberland. Vengeur de Reynolds, p. 2 n.
Cuyp (Albert). Ouvrage décrit, p. 412,

Danoot. Son cabinet de peinture, p. 365.
Dance. Sa part dans un projet de décoration de Saint-Paul, p. 402 n.
Dandré-Bardon. Son accord avec Reynolds, p. 17, 18.
Dasch. Son cabinet de peinture, p. 399, 423.
David (Louis). Sa réforme jugée, p. 13, 14; prôneur inconsidéré de l'antique, p. 14, 15.
De Crayer (Gaspard). Exemple de médiocrité, p. 424; imitateur de Rubens, p. 421; éclipsé par lui, p. 440; ouvrage décrit, p. 421.
De Heem (Jean). Son coloris brillant, p. 419; cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 407, 409.
De Hoogh (Pierre). Ouvrage décrit, p. 416.
De Jode (Pierre). Graveur, p. 371, 375, 390.
Delaborde (Vicomte Henri). Admirateur de Reynolds, p. 13.
Demer. Marchand de tableaux, p. 305.
Démosthène. Ses provisions d'idées, p. 211.
De Ney. Son portrait par Rubens, p. 434.
Denner (Balthazar). Biographié, p. 231 n. 1; exemple de grand finisseur, p. 231.
Devonshire (Duc de). Son cabinet de peinture, p. 430.
De Vos (Martin). Ouvrage décrit, p. 377.
De Vos (Paul). Ouvrages décrits, p. 407 et n. 6, 422.
De Vos (Simon). Son portrait, p. 385; ouvrages décrits, p. 377, 384.
De Vries (Abraham). Ouvrage décrit, p. 385 et n. 1.
De Witte (Emmanuel). Inférieur à Houckgeest, p. 407.
De Witte (Jacques De Wit ou). Ouvrage cité, p. 410.
Deyman, médecin. Peint par Rembrandt, p. 411.
Diepembeck. Exemple d'imitation servile, p. 108; ouvrage décrit, p. 385.
Diétreci (Dietrich ou). Son défaut de génie, p. 440.

Dirxens. Son cabinet de peinture, p. 401.
Dolci (Carle). Ses figures d'enfants médiocres, p. 426; ouvrages décrits, p. 312, 426.
Dominiquin (Dominique Zampieri dit le). Imitateur intelligent des Carraches, p. 109; trop timide, p. 300; comparé au Titien et au Corrège, p. 296; éclipsé par Rubens, p. 425; loué par un faux connaisseur, p. 278; Koeberger lui ressemble, p. 364; cité en exemple, p. 371; ouvrages décrits, p. 292, 293 et n. 1, 295, 296, 317, 318, 322 et n. 2. 330, 425.
Donne, poète. Jugé par Dryden et Johnson, p. 436 n., 437; exemple d'abondances d'idées, p. 436.
Dosso (Baptiste ou Jean Luteri dit). Ouvrages décrits, p. 315, 316.
Dou (Gérard). Son insuffisance à peindre de nombreuses figures, p. 424; cité en exemple, p. 418; son portrait, p. 424; ouvrages décrits, p. 407, 408, 412, 413, 414, 415, 423.
Dryden. Exemple de poète et critique à la fois, p. 146; auteur cité, p. 346 n.
Dufresnoy. Lu par Reynolds, p. 11; annoté par le même, p. 2, 4; règle de cet auteur interprétée, p. 158, 159; auteur cité, p. 139.
Dujardin (Carle). Comparé à Potter, p. 412; ouvrages décrits, p. 409, 412,
Durer (Albert). Exemple de vérité, p. 437; sécheresse de ses oppositions, p. 164; idées à tirer de ses ouvrages, p. 112; jugé par Vasari, p. 58; défendu contre le jugement de Bacon, p. 52.

Euphranor. Son tableau de Paris, p. 81.
Euripide. Inspirateur de Timanthe, p. 168; sa réponse aux Athéniens, p. 93.
Evans. Critique de Vanbrugh, p. 236, n. 1.
Eynhoudts. Graveur, p. 375, 381, 384, 389, 396, 398.

Fagel (Le Greffier). Son cabinet de peinture, p. 408; provenance de ses dessins, p. 408.
Falconet. Supérieur à Chaudet et à Roman, p. 14; d'accord avec Reynolds, p. 18, 81 n. 2; en contradiction avec le même, p. 18; juge de l'invention de Timanthe, p. 168, 169; auteur cité, p. 86, n. 2.
Félibien. Conseiller de qualités qui s'excluent, p. 260; loue à contresens Lebrun, p. 159; lu par Reynolds, p. 11.
Ferdinand, duc de Parme. Efface les peintures de Tiarini, p. 314 n. 3.
Ferry (Cyr). Exemple d'imitation servile, p. 108.
Feti (Dominique). Ouvrage faussement décrit sous le nom du Corrège, p. 426.
Fialetti (Odoard). Graveur, p. 334.
Fielding. Auteur cité, p. 232.
Fiorentino (peut-être Michel Alberti, dit). Ouvrage décrit, p. 294 et n. 3.
Firmin-Didot. Copiste de Vécellio, p. 332, n. 2.
Flamand (Duquesnoy, dit). Bas-relief de cet artiste reproduit par Gérard Dou, p. 414. Ouvrage décrit, p. 292.
Flaxman. Inspiré par Michel-Ange, p. 15. Son influence jugée, p. 14.
Flinck (Goard). Exemple d'imitation servile, p. 108; son ton jaune, p. 429; son portrait, p. 429; ouvrages faussement décrits sous son nom, p. 429 et n. 4.
Fontaine (André). Auteur cité, p. 73 n.
Fourment (Hélène), femme de Rubens. Son portrait, p. 400, 405,
Foys Montoja. Son buste, p. 297, 298.
Franck (Ambroise). Ouvrage décrit, p. 376.
Franck (François). Ouvrage décrit, p. 376.
Franco (Baptiste). Biographié, p. 144 n.; employé à Venise, p. 144.
Frank-Flore (François De Vriendt, dit). Imitateur de Michel-Ange, p. 266; son portrait, p. 399; ouvrages cités, p. 372, 377, 394, 399.
Fréderic-Guillaume, électeur de Brandebourg. Peintre employé par lui, p. 108 n. 16.
Frey. Graveur, p. 300.
Fry (Roger). Éditeur de Reynolds, p. 13; ses critiques, p. 16, 17; auteur cité, p. 76 n., 115 n., 194 n., 198 n.
Fumiani (Antoine). Ouvrage décrit, p. 351.
Furino (Philippe ou François). Ouvrage décrit, p. 311.

exposition 94

Fuseli. Cause du différend soulevé entre Reynolds et l'Académie, p. 255 n.
Fyt. Ouvrage décrit, p. 422.

Gabiani. Biographié, p. 305 n. 3; son avis cité, p. 305; ouvrage décrit, p. 303.
Galand. Impressions de plâtre pratiquées par lui, p. 336, n. 3.
Gainsborough. Ses sujets et son style, p. 245, 246; sa manière, p. 251, 252, 254; qu'il a trop sacrifié à la légèreté, p. 254; sa négligence de ce qui n'est pas couleur, p. 253; sa pratique de peindre à la chandelle, p. 243; sa méthode d'exécution, p. 244; les traits de ses portraits indécis, p. 252; comparé pour le paysage à Rubens et à Ruysdaël, p. 246; préféré aux peintres Romains du temps, p. 241; qu'il n'a pas essayé l'histoire, p, 247, ni les mythologies dans ses paysages, p. 248; ses tableaux de fantaisie, p. 246, 247; qu'il a manqué d'une éducation académique, p. 243, 251, 252; son amour pour son art, p. 242, 244, 245; son observation continuelle, p. 242; son étude de l'école Flamande, p. 246; ses copies d'après cette école, p. 246; ses modèles choisis dans la rue, p. 242; débris rapportés de ses promenades dont il compose ses paysages, p. 242, 243; son désir d'être vu de près, p. 251; son importance dans l'école Anglaise, p. 240; les principes de l'Académie différents des siens, p. 245; qu'il n'en faut rien conclure contre l'Académie, p. 245; n'est pas caution des défauts qu'il présente, p. 245; brouillé avec Reynolds, p. 245; réconcilié avec le même, p. 244, 245 n.; démenti prétendu de Gainsborough à Reynolds, p. 161 n.; sa mort, p. 240 et n.
Garofalo (Benvenuto Tisio, dit le). Ouvrage décrit. p. 315.
Garrick. Ami de Reynolds, p. 12; loué à contre-temps par Fielding, p. 232; cité en exemple, p. 233.
Gart. Son cabinet de peinture, p. 414.
Garzi (Louis). Ouvrage décrit, p. 293.
Geldorp. Lettre de Rubens à lui, p. 435.
Genlis (Madame de). Dédicace de Reynolds à elle, p. 2.
Gennari (Benoit). Exemple d'imitation servile, p. 108.
Georges III, roi d'Angleterre. Son règne comparé au siècle de Léon X, p. 32; fondateur de l'Académie de peinture, p. 21, 23, 24 et n.; protecteur de cette compagnie, p. 170; son intervention dans le différend de Reynolds avec l'Académie, p. 255 n.; ses sentiments à la mort de Reynolds, p. 12; les Discours de Reynolds à lui dédiés, p. 21.
Gerini (le marquis). Son cabinet de peinture, p. 304.
Gherardini (Thomas). Ouvrage décrit, p. 303.
Ghiberti. Défaut de ses bas-reliefs, p. 185.
Ghyzen (Pierre). Ouvrage décrit, p. 412.
Giaquinto (Conrad). Ouvrage décrit, p. 293.
Giordano (Lucas). Exemple de style inférieur, p. 132; son originalité, p. 211, 212; parties de grand peintre en lui, p. 425; introducteur du style décoratif à Naples et en Espagne, p. 72; imitateur du Tintoret, p. 425; de Ribéra, p. 426; même invention chez lui que chez le Caravage, p. 426; son portrait présumé, p. 426; ouvrages décrits, p. 329, 333, 345, 367, 425, 426.
Giorgione (Georges Barbarelli dit le). Sécheresse de ses débuts, p. 164; ouvrage décrit, p. 356.
Goldsmith. Ami de Reynolds, p. 12; auteur cité, p. 132 et n.
Goltzius (Henri). Ouvrages dans sa manière décrits, p. 430.
Gosse. Editeur de Reynolds, p. 13; auteur cité, p. 115 n.
Goubau (La famille). Peinte par Rubens. p. 376.
Grafton (Duc de). Son cabinet de peinture, p. 367, 423.
Gray. Inspiré par le Parmesan, p. 262.
Guerchin (Jean-François Barbieri, dit le). Imitateur intelligent des Carraches, p. 109; a pris sa manière d'un tableau de Louis Carrache, p. 319, 321; soupçonné de peindre à la chandelle, p. 244; comparé à Augustin Carrache, p. 319; aux Vénitiens, p. 356: servilement imité, p. 108; ouvrages à Bologne, p. 42 n.; ouvrages décrits,

La grâce 178

p. 295, 298, 300, 310, 313, 315, 316, 318, 319, 322, 323, 326 et n. 2, 327, 330.
Guide (Guido Reni, dit le). Imitateur intelligent des Carraches, p. 109; ses expressions critiquées, p. 80; que la symétrie chez lui est un défaut, p. 430; trop efféminé, p. 300; copiste d'Annibal Carrache, p. 327 et n. 2; servilement imité, p. 108; imité par Carle Maratte, p. 89, 109; loué par un faux connaisseur, p. 278; son tombeau, p. 321; copie d'après lui décrite sous son nom, p. 430; ouvrages décrits, p. 294, 298 et n. 2, 304, 309, 310, 312, 315, 317, 320, 321, 322 et n. 2, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 337.
Guillaume III, roi d'Angleterre. Vogue de Kneller sous son règne, p. 17.
Guillaume le Taciturne. Son triomphe, p. 408; son tombeau représenté, p. 406, 407.

Hals (Frans). Comparé à Vandyck, p. 113; ouvrage décrit, p. 415.
Harris (Jean). Auteur cité, p. 268 et n.
Hase. Son tombeau, p. 292.
Hemskerke. Biographié, p. 266 n.; imitateur de Michel-Ange, p. 266.
Henri IV. Son histoire par Rubens, p. 309 et n. 6.
Hess. Graveur, p. 429.
Hobbes. Sa traduction d'Homère, p. 230.
Hodges. Graveur des palais d'Asie, p. 236 et n. 2.
Hogarth. Exemple de genre secondaire, p. 58; son mérite dans la satire, p. 247; inventeur d'un genre de peinture dramatique, p. 247; médiocrité de sa peinture, p. 17; auteur malencontreux de quelques tableaux d'histoire, p. 247 et n., 248.
Holbein. Exemple de manière sèche. p. 398, 405; modèle de vérité, p. 437; comparé au Titien, p. 295; portraits hollandais dans son genre, p. 410; ouvrages décrits, p. 295, 405.
Holford (Le capitaine). Sa collection, p. 395, n. 2.
Holstein. Ouvrages décrits, p. 410 et n. 1.
Homère. Inspirateur de Phidias, p. 49; comparé à Michel-Ange, p. 263, 265, 266, 282; traduit par Hobbes, p. 230; par Pope, p. 265.
Hondekoeter. Cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 408, 411, 415.
Honthorst. Roose préféré à lui, p. 362; ouvrages décrits, p. 360, 407.
Hope. Son cabinet de peinture, p. 411, 419, 424, 429, 437.
Horace. Auteur cité, p. 229 n.
Houckgeest. Préféré à De Witte, p. 407; ouvrages décrits, p. 406, 407.
Hubert (Gaspard). Estampe à lui dédiée, p. 375.
Hudson. Biographié, p. 390, n. 3; copiste de Vouet, p. 330.
Hugford. Ses relations avec Reynolds, p. 304, 305.
Hume. Son analyse comparée à celle de Reynolds, p. 10.
Hunter. Maître d'anatomie à l'Académie, p. 55 et n. 1, 141.

Impériale (François Fernandi, dit). Exemple de faiblesse, p. 241; maître de Pompée Batoni, p. 241, n. 1.
Ingres. Prôneur inconsidéré de Raphaël, p. 15; contempteur de Rubens et de Vandyck, p. 15; citateur de Reynolds, p. 13.

Jabach. Son portrait par Lebrun, p. 437.
Jansen (Corneille). Biographié, p. 195 n.; exemple de sécheresse, p. 195.
Jansen. Biographié, p. 2; traducteur de Reynolds, p. 2, 3; sa traduction critiquée, p. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 68, n. 2; ses corrections adoptées, p. 178 n. 3; auteur cité, p. 142 n., 258 n., 377 n. 1.
Jean-Maurice de Nassau. Peintre employé par lui, p. 108 n. 16.
Johnson. Ami de Reynolds, p. 10; son parrain littéraire, p. 10; son maître à penser, p. 10, 11; trompé par Lauder, p. 374 n.; auteur cité, p. 436.
Jordaens. Mal jugé par Reynolds, p. 108; loué par lui, p. 429; imitateur du Tintoret, p. 368; de Rubens, p. 387; comparé au même, p. 421; ses chevaux, p. 390; ouvrages décrits, p. 368. 385, 386, 387, 390, 397, 399, 407, 408, 415, 420, 421, 429.
Josepin (Joseph Cesari dit le). Ouvrage décrit, p. 301.
Jules II. Protecteur de Raphaël, p. 208.

Junius. Lu par Reynolds, p. 11, 48 n. 1 ; auteur cité, p. 48 n. 1, 136 n.

Kauffmann (Angélique). Sa part dans un projet de décoration de Saint-Paul, p. 402 n.
Keppel (L'amiral). En voyage avec Reynolds, p. 9.
Kneller. Peintre de portraits sous Guillaume III et Anne, p. 17 ; ridiculement comparé à Shakespeare, p. 17 ; son épitaphe par Pope, p. 226.
Koeberger (Wenceslas). Éloge de ce peintre, p. 364 ; comparé à l'école Romaine et au Dominiquin, p. 364 ; ouvrages décrits, p. 364, 372, 395.
Krafft. Graveur, p. 314.
Kraye (Lambert). Conservateur du cabinet de Dusseldorf, p. 419 ; conversation de lui avec Reynolds, p. 420, 435 ; son opinion citée, p. 422.

Lafage. Biographié, p. 211 n. ; son originalité, p. 211, 212.
Lairesse (Gérard de). Impropre à de grandes machines, p. 438 ; comparé à Terburg, p. 414 ; à Vander Werf, p. 413, 438 ; à Poussin, p. 438 ; ouvrages décrits, p. 413, 438.
Landini (Thadée). Ouvrage cité, p. 307.
Lanfranc (Jean Lanfranco ou). Imitateur intelligent des Carraches, p. 109 ; comparé à Louis Carrache, p. 326 ; ouvrage décrit, p. 292.
Lang Jan (Bockhorst dit). Imitateur de Vandyck, p. 396, 397 ; ouvrages décrits, p. 361, 396, 397.
Lanzi. Citateur de Reynolds, p. 12.
Lauder. Son histoire de plagiat. p. 373 et n. 2.
Lauwers. Graveur, p. 438.
Leblond. Tableau gâté de Rubens à lui comparé, p. 364.
Lebrun (Charles). Disciple de l'école Romaine, p. 67 ; son coloris critiqué, p. 161, 162 ; portraits de sa main égaux à ceux de Vandyck, p. 437 ; confronté avec un principe de Dufresnoy, p. 159 ; consulté sur un tableau de Véronèse, p. 68 ; son portrait par lui-même, p. 437 ; ouvrage décrit, p. 437.
Lebrun. Son cabinet de peinture, p. 416.
Lefèvre (Valentin). Graveur, p. 331 n. 3, 335, 342, 343, 345, 389.
Legros. Loué sur un bas-relief, p. 185 ; critiqué sur ses draperies, p. 185.
Lely (Pierre Vander Faes, dit). Sa marque sur des dessins, p. 408.
Léon X. Son siècle en exemple, p. 32.
Leslie et Tom Taylor. Editeurs de Reynolds, p. 3 ; auteurs cités, p. 327 n. 3.
Lesueur. Disciple de l'école Romaine, p. 67 ; imitateur intelligent de Vouet, p. 109 ; sa simplicité, p. 153.
Liévens. Ouvrage décrit, p. 407.
Ligne (Prince de). Son cabinet de peinture, p. 367.
Lingelback. Ouvrages décrits, p. 413, 416.
Lippi (Filippino). Modèle de Raphaël sous le nom de Masaccio, p. 212, 214, 215, 216, 217, 307 ; loué et critiqué sous ce nom, p. 214.
Lommeli. Graveur, p. 384.
Longin. Auteur cité, p. 87.
Lorenzi (Astoldo). Ouvrage décrit, p. 306.
Lorrain (Claude Gellée dit). Exemple de genre secondaire, p. 58 ; air antique dans ses peintures, p. 231 ; leur style gracieux, p. 231 ; leur simplicité, p. 74, 75 ; comparé à Rubens, p. 442, 443 ; imité par Bamboche, p. 113 n. 1 ; cité en exemple, p. 132 ; ouvrage décrit, p. 297.
Louisa. Graveur, p. 333, 338, 339, 343, 344, 349, 350, 352, 355.
Louis XIV. Les manières de sa cour aux héros de l'antiquité, p. 55.
Lucain. Exemple à éviter, p. 151.
Lucas de Leyde. Idées à tirer de ses ouvrages, p. 112.
Luciani (Antoine). Graveur, p. 336.

Machiavel. Auteur cité, p. 44 n.
Malone. Editeur de Reynolds, p. 3 ; auteur cité, p. 367 n. 1, 437 n. 1.
Mantègne. Sécheresse de ses oppositions, p. 164.
Maratte (Carle). Imitateur intelligent de Raphaël, du Guide, et des Carraches, p. 89, 109 ; faiblesse de son génie, p. 109 ; exemple de style insipide, p. 89 ; son coloris critiqué, p. 161, 162 ; importance de la draperie à ses yeux, p. 67 ; loué et critiqué sur cette partie, p. 67 ; comparé à Rubens, p. 443, 444 ; à Louis Carrache, p. 326 ; défaut de

ses dessins de sculpture, p. 184 ; élève d'André Sacchi, p. 109 : ce dernier et lui nommés les derniers des Romains, p. 241, 282 ; servilement imité, p. 108 ; ouvrages décrits, p. 292, 293, 416.
Marc-Antoine. Graveur de Raphaël, p. 321 n. 5.
Marc-Aurèle. Sa statue, p. 297.
Marie-Louise d'Autriche. Rétablit les peintures de Tiarini, p. 314 n. 3.
Masaccio. Son application, p. 214 ; origine de son nom, p. 214 et n. ; modèle supposé de Raphaël, p. 212, 214, 219, 307 ; ses imitateurs, p. 215 ; ouvrages décrits, p. 307.
Massari (Lucio). Ouvrages décrits, p. 331 et n. 1.
Massys (Quentin). Comparé pour le caractère à Raphaël, p. 377 ; son portrait, p. 399 ; ouvrages décrits, p. 377, 399, 438, 439.
Massys (Jean). Mouche supposée peinte par lui pour tromper Frank-Flore, p. 372.
Masuccio (Augustin). Biographié, p. 241 n. 4 ; exemple de faiblesse, p. 241.
Mazzuoli (Jérôme). Exemple d'imitation servile, p. 108.
Mehus (Livio). Ouvrages décrits, p. 308, 309.
Mengs (Raphaël). Sa gloire au-dessus de son mérite, p. 24 ; prôneur inconsidéré de Raphaël, p. 14 ; sa réforme jugée, p. 13, 14 ; présumément critiqué par Reynolds, p. 115 n. ; sa critique de Reynolds, p. 2 n. ; les idées de Reynolds proches de lui sur un point, p. 18.
Métastase. Biographié, p. 209 n. 2 ; exemple des dangers de l'improvisation, p. 209, 210.
Mételli. Graveur, p. 341, 342.
Metzu. Cité en exemple, p. 418 ; ouvrages décrits, p. 407, 409, 412, 413, 415.
Michel-Ange. Son éloge, p. 85, 86 ; le plus élevé des styles caractéristiques, p. 92 ; la plus sublime des imaginations, p. 263 ; supérieur dans le poétique de l'art, p. 263 ; son dédain des petits ornements, p. 85 ; incompatible avec des mérites inférieurs, p. 281 ; loué de la seule perfection des formes, p. 176, 177 ; sa science dans la mécanique de l'art, p. 263 ; trop capricieux et trop hardi, p. 267, 282, 300 ; son style effet de l'artifice, p. 268, 269 ; ne peut être compris sans une préparation, p. 268 ; son application, p. 272 ; sans modèle dans l'antiquité, p. 263, auteur d'un changement général dans l'art, p. 263, 264, 266, et d'une dignité supérieure, p. 266 ; comparé de ce fait à Shakespeare, p. 263, et à Homère, p. 266, 282 ; effet produit par lui sur le jeune peintre, p. 267, 268 ; ses imitateurs intelligents, p. 109 ; son influence sur Raphaël, p. 26 et n., 86, 214 ; sur le Corrège et sur le Parmesan, p. 77, 262 ; sur le Tintoret et sur Véronèse, p. 265 ; sur le Frère Barthélemy, p. 267 ; sur Baptiste Franco, p. 144 n. ; sur Pellegrin Tibaldi, p. 264 ; sur les Carraches, p. 264, qui l'approprient au goût général, p. 265 ; sur les Flamands, p. 266 ; qu'elle a peut-être préparé Rubens, p. 266 ; ses ouvrages confondus avec ceux de Raphaël, p. 264, 265, de Bandinelli, p. 270 n. 2, de Tibaldi, p. 264, 265 ; une de ses figures dérobée par le Titien, p. 270 ; une idée de lui chez Rembrandt, p. 411 ; dessine un ouvrage du Piombo, p. 394 ; comparé au Titien ; p. 265 ; en parallèle avec Raphaël, p. 86, 87, 291 ; loué par Reynolds, p. 12, 15, par le Tintoret, p. 41, par Raphaël, p. 272, par un faux connaisseur, p. 278 ; admiré par Flaxman, p. 15 ; mauvaise excuse à tirer de ses défauts, p. 108 ; son imitation délaissée, p. 264, 269, d'où le déclin de l'art s'ensuit, p. 271, 282 ; manière d'y revenir, p. 269, 270 ; son jugement sur Raphaël, p. 272, sur les Vénitiens, p. 71 ; légende réfutée à son sujet, p. 295 et n. 5 ; son nom dernier prononcé par Reynolds à l'Académie, p. 273 ; cité en exemple, p. 39, 69, 83, 114, 283, 443 ; ses ouvrages, p. 266, 267 ; ouvrage faussement décrit sous son nom, p. 311 ; ouvrages décrits, p. 295, 297, 304, 306, 307, 359.
Michielssens (Famille). Son monument, p. 378.
Miel (Jean). Biographié, p. 113 n. 2 ; exemple de belle exécution, p. 113.
Miéris (François). Son portrait,

p. 413 ; cité en exemple, p. 418 ; ouvrages décrits ; p. 404, 414.
Mignon. Sa couleur brillante, p. 419 ; ouvrages décrits, p. 409.
Milton. Exemple du jeu donné à l'imagination, p. 167, de faiblesse dans le caractère du héros, p. 368 ; comparé aux peintres de paysage, p. 232 ; accusé de plagiat, p. 373 n. 2 ; auteur cité, p. 221 et n., 438.
Mola. Ouvrage décrit, p. 399.
Molière. Jugé par sa servante, p. 227.
Mona Métello. Graveur, p. 348.
Monnot. Critiqué sur les draperies, p. 184.
Moretus l'imprimeur. Son monument, p. 375.
Muziano (Jérôme). Ouvrage décrit, p. 292.

Naldini (Baptiste). Ouvrage décrit, p. 303.
Nassau (Jean, comte de). Son portrait, p. 367.
Neefs (Pierre). Ouvrage décrit, p. 413.
Newton. Secrétaire de l'Académie. de peinture, p. 31.
Nibby. Auteur cité, p. 292 n. 5.
Northcote. Auteur cité, p. 10.

Orford (Lord). Son cabinet de peinture, p. 367 ; tableau offert à lui, p. 313, 314.
Orion. Son cabinet de peinture, p. 367 ; modèle des amateurs, p. 368.
Ovide. Exemple de l'appropriation des styles, p. 443.

Palladio. Ouvrage décrit, p. 355.
Palme (Le vieux). Ouvrages décrits, p. 310, 334, 337, 342, 346, 349, 352, 354.
Parmesan (François Mazzuoli dit le). Eloge et critique de son style, p. 77, 78 ; beauté de ses dessins, p. 196 ; comparé à Michel-Ange, p. 267 ; sa grâce empruntée par Watteau et Boucher, p. 113 ; figure de lui peut-être copiée par Rubens, p. 431 ; servilement imité, p. 108 ; ne doit pas être caution d'un dessin incorrect, p. 178 ; exemple d'un progrès irrégulier, p. 261, 262 ; texte de Reynolds à son sujet expliqué, p. 8, 9 ; inspirateur de Gray, p. 202 et n. ; ouvrages décrits, p. 308, 314, 315, 318, 323, 324.
Parrocel (Joseph). Imitateur du Bourguignon, p. 58 n. 2.
Passari (Jean-Baptiste). Ouvrage décrit, p. 293.
Passer. Auteur d'une gravure supposée copiée par Rubens, p. 373.
Patin (Guy). Sa petite-fille graveur, p. 349 n. 2.
Patina (Catherine). Biographiée, p. 349 n. 2 ; graveur, p. 349.
Peel. Sa collection, p. 400 n. 1.
Penny. Professeur de peinture à l'Académie, p. 60 et n.
Percy. Ami de Reynolds, p. 12.
Perrault (Claude). Comparé à Vanbrugh, p. 238.
Pérugin (Pierre Vannucci, dit le). Imitateur de Masaccio, p. 215 ; sécheresse de sa manière, p. 107, 184 ; ouvrage cité, p. 302.
Péters. Son cabinet de peinture, p. 399.
Pétrone. Auteur cité, p. 271.
Phidias. Son inspiration, p. 48, 49 ; cité en exemple, p. 130.
Philippe II, roi d'Espagne. Le Titien à son service, p. 354.
Philippe IV, roi d'Espagne. Son portrait, p. 435.
Philopœmen. Proposé en exemple aux peintres, p. 44, 45.
Pie IX. Auteur d'un monument au Tasse. p. 293 n. 2.
Pigalle. A méconnu les mœurs de son temps, p. 143, 144.
Piles (De). Ami de Mlle Chéron, p. 108 n. 4 ; conseiller de qualités qui s'excluent, p. 200 ; conseiller d'ostentation, p. 152, 153 ; lu par Reynolds, p. 11 ; auteur cité, p. 109.
Piétri (Pietro). Exemple d'imitation servile, p. 108.
Pilsen. Graveur, p. 360.
Pinturicchio (Bernard). Ouvrage décrit, p. 293.
Piombo (Sébastien del). Ouvrage décrit, p. 294.
Plantin l'imprimeur. Son monument, p. 375, 376.
Platon. Exemple d'écrivain et critique à la fois, p. 146 ; réfuté sur l'art, p. 225.
Pline. Auteur cité, p. 32, 81, 166, 167, 227 n. 1, 301 et n. 3.
Pline le jeune. Cité à faux, p. 102, 103.
Plutarque. Auteur cité, p. 44, 55 n.
Poccetti (Bernardin). Ouvrage décrit, p. 305.

Poelembourg. Ouvrages décrits, p. 409, 416.
Polydore de Caravage. Ouvrages crus de lui, p. 430.
Pomerancio (Christophe Roncalli, dit le). Ouvrage décrit, p. 292.
Pontius. Graveur, p. 362, 364, 375, 386, 394, 397, 398, 422; son portrait, p. 294.
Pope. Exemple de poète et critique à la fois, p. 146; traducteur d'Homère, p. 265; auteur cité, p. 27, 78, 226.
Pordenone (Antoine Licinio dit le). Ouvrages décrits, p. 338, 345, 352, 354.
Pott (Henri). Ouvrages décrits, p. 406, 408.
Potter (Paul). Comparé à Carle Dujardin, p. 412, 415; cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 406, 409.
Poussin. Disciple de l'école Romaine, p. 67; copiste des anciens tableaux, p. 90 et n.; air antique de ses peintures, p. 91, 92, 231, 249; affectation dans sa simplicité, p. 153; ne cherche pas l'illusion, p. 232; désordre de sa composition, p. 127, 128; son coloris critiqué, p. 162; son exécution, p. 300; exemple de manière impropre aux grands tableaux, p. 438; ses petites figures s'accommoderaient de la précision des petits maîtres, p. 113; sa dernière manière, p. 91, comparé à Rubens, p. 89, 90, 91; à Rembrandt, p. 150, au Bassan, p. 297; imitateur de Raphaël, p. 295; servilement imité, p. 108; mauvaise excuse tirée de ses défauts, p. 106; loué par un faux connaisseur, p. 278; son opinion sur le coloris, p. 73 et n.; son apologie de Jules Romain, p. 127; cité en exemple, p. 253; ouvrages décrits, p. 295, 297, 406.
Prêtre de Gênes (Bernard Strozzi, dit le). Sa médiocrité, p. 430; ouvrage décrit, p. 429, 430.
Primatice (François). Imitateur intelligent de Michel-Ange, p. 109.
Procaccini (Camille). Ouvrage décrit, p. 426.
Proclus. Auteur cité, p. 48.

Quellin (Erasme). Ouvrage décrit, p. 385.
Quintilien. Auteur cité, p. 107 n., 166.

Raphael. Son style incompatible avec le vénitien, p. 70; sécheresse de son exécution, p. 196, 197; ses principes de composition, p. 212; infractions au contraste et à la pyramide, p. 158, 279; observateur de la couleur locale, p. 215; ne cherche pas l'illusion, p. 232; son exactitude en dessinant, p. 30, 31 et n.; comparé au Titien, p. 192, à Carle Maratte, p. 67, à Quentin Massys, p. 377, à Rubens, p. 386; en parallèle avec Michel-Ange, p. 86, 87, 267, 291; leurs ouvrages confondus, p. 265; ses fresques préférées à ses tableaux à l'huile, p. 84; éloge et analyse de ses cartons, p. 64, 158, 159, 212, 215, 278; comment il s'est passé d'Académie, p. 25, 26; imitateur du Pérugin, p. 26, 107, 264; de Masaccio, p. 215; de Léonard et de Frère Barthélemy, p. 107; de Michel-Ange, p. 26 et n., 86, 107, 214, 264; sa recherche des modèles antiques, p. 107, 111; ses principes dans l'imitation, p. 216, 217; modèle d'études éclectiques, p. 107; copiste de Filippino Lippi, p. 212, 214, 215, 216, 217, 307; imité par Poussin, p. 293, par Van Orley, p, 365, par Reynolds, p. 346; copié par les Carraches, p. 325; négligé par un peintre moderne, p. 115, 116; inconsidérément vanté par Mengs, p. 14, par Ingres, p. 15; justement loué par Reynolds, p. 15, 279, 291, 292; loué par un faux connaisseur, p. 278; son éloge par le Bembe, p. 225 et n.; mot de Michel-Ange sur lui, p. 272; modèle de fermeté, p. 208; son éloge de Michel-Ange, p. 272; cité en exemple, p. 39, 69, 83, 114, 126, 253, 283, 300, 341 n., 418; ouvrage faussement décrit sous son nom, p. 296; ouvrages décrits, p. 294, 295, 301, 304, 308, 309. 310, 311, 312, 318, 424.
Raspe. Auteur cité, p. 358 et n. 2.
Rembrandt. S'il a représenté la nature, p. 126; paradoxe de son clair-obscur, p. 165, 428; singularité de son exécution, p. 219; union de ses couleurs avec le fond, p. 163; trop de ses ouvrages fatiguent, p. 428, 429; appartient aux écoles Flamande et Hollandaise, p. 418; comparé au Titien, p. 411, à Vandyck, p. 294, 414,

428, à Rubens, p. 374, à Bol, p. 410, à Eckhout, p. 415, à Vander Werf, p. 428, à Michel-Ange, p. 411, à Poussin, p. 150, à Raphaël, p. 279 ; servilement imité, p. 108 ; mauvaise excuse tirée de ses défauts, p. 106 ; cité en exemple, p. 418 ; ouvrages faussement décrits sous son nom, p. 429 et n. 4 ; ouvrages décrits, p. 304, 366, 368, 400, 404, 405, 409, 410, 414, 415, 428, 429.

Reynolds. Son lieu de naissance, p. 322 n. 1 ; sa langue natale, p. 322 ; son voyage en Italie, p. 9, en France, p. 220 ; ses relations à Londres, p. 10, 12, 220, à Rome, p. 209, 197, 260, à Florence, p. 304, 305, à Dusseldorf, p. 420 ; son entrée à l'Académie, p. 24 n. 2 ; sa présidence, p. 12 ; ses différends avec cette compagnie, p. 255 et n. ; comment il la quitta, p. 256 ; son rôle dans l'enseignement qu'elle donne, p. 36, 95, 161, 257 ; ses débuts aux lettres, p. 10 ; instruit par Johnson, p. 10, 11 ; formation de sa doctrine, p. 9, 258, 259 ; ses lectures, p. 11 ; son érudition, p. 11, 258 ; son expérience de la peinture, p. 33, 44 ; originalité de ses enseignements, p. 2, 44 ; son style, p. 16 n. ; sa difficulté d'écrire, p. 258 ; sa doctrine commentée, p. 13, 14, 15, 16, 17, 18 ; son traditionalisme, p. 259, 260 ; reproches aux académies, p. 17, 30 ; sa doctrine différente de ses pratiques, p. 15, 273 ; sa réforme comparée à celles de Mengs et de David, p. 13, 14 ; d'accord avec Dandré-Bardon, p. 18 ; avec Falconet, p. 18 ; avec Mengs et Winckelmann, p. 18 ; traducteur de Poussin, p. 73 n. ; ses erreurs, p. 18 ; la paternité de ses discours contestés, p. 16 ; crédit de ses jugements, p. 12 ; consulté par les étudiants, p. 202 ; brouillé avec Gainsborough, p. 245 ; présumément contredit par lui, p. 161 n. ; leur réconciliation, p. 244, 245 n. ; sa visite à Boucher, p. 221 ; son admiration pour Michel-Ange, p. 273 ; copiste du Titien, p. 299 ; son portrait dans le genre de Poussin, p. 92 n. ; sa pratique des impressions de plâtre, p. 336 n. 2 ; projet présumé de tableau, p. 347 et n. 3 ; projet formé par lui de décorer Saint-Paul, p. 402 n. ; ses infirmités, p. 12, 256 ; son tombeau, p. 403, n. 2 ; ses Discours, p. 1, 12, imprimés, p. 2, 3, 13, extraits, p. 13 ; manière de les traduire, p. 4, 5, 6, 7, 8, 9 ; ses voyages, p. 1, 2, 3 ; ses notes sur Dufresnoy, p. 2, 4 ; ses Lettres au Flâneur, p. 3 ; manuscrits et brouillons de Reynolds, p. 3, 4, 7 ; critiqué par Mengs, p. 2 n. ; par M. Fry, p. 16 ; par M. Armstrong, p. 16 n. ; son cabinet de peinture, p. 250 et n. 2, 397, 404, 423, 436.

Ribéra, dit l'Espagnolet. Imité par Lucas Giordano, p. 426.

Ricci (Sébastien). Ouvrage décrit, p. 355.

Richardson. Sa marque sur des dessins, p. 408 ; auteur cité, p. 17, 90 n., 295 n. 5, 297 n. 2, 298 n. 1.

Ridolfi. Lu par Reynolds, p. 11 ; auteur cité, p. 334 n. 1, 343 ; imitateur de Véronèse, p. 349 ; ouvrage décrit, p. 349.

Rigaud. Défaut de ses portraits, p. 151, 153.

Rockox (Le bourguemestre). Sa chapelle p. 395 ; son portrait gravé, p. 395.

Romain (Jules Pippi dit). Excusé à tort par Poussin, p. 127 ; cité en exemple, p. 83 ; ouvrages décrits, p. 296, 311, 315, 316.

Roman. Inférieur à Falconet et à Caffiéri, p. 14.

Romanelli. Ouvrage décrit, p. 292.

Rombouts. Ouvrage décrit, p. 362.

Roose (Nicolas). Préféré à Honthorst et à Schalken, p. 362 ; ouvrage décrit, p. 361.

Rosa (Salvator). Exemple de style caractéristique, p. 88, 89 ; de paysage poétique, p. 250 ; le style terrible dans ses paysages, p. 231 ; imitateur du Bourguignon, p. 58 n. 2 ; ouvrage faussement décrit sous son nom, p. 312 ; ouvrage décrit, p. 329.

Rosalba (La) Carriera. Ouvrage décrit, p. 350.

Rosselli (Mathieu). Maître de Jean de San Giovanni, p. 305 ; ouvrage décrit, p. 305.

Rosso (Le). Imitateur intelligent de Michel-Ange, p. 109 ; de Masaccio, p. 215 ; ouvrage décrit sous le

nom de Michel-Ange, p. 311 ; autre ouvrage décrit, p. 308.
Rottenhammer. Ouvrage cité, p. 412.
Roubiliac. Supérieur à Bacon et à Banks, p. 14.
Rubens. Son génie, p. 199 ; sa méthode, p. 369 ; hardiesse de sa composition, p. 392, 441 ; sa facilité d'invention, p. 432, 441 ; ses allégories, p. 130, 131, 385 ; énergie de ses attitudes, p. 433, 435 ; ses caractères, p. 374, 391, 398 ; son coloris original, p. 444, pareil à celui d'un bouquet, p. 419, 494, dont il soutient la concurrence, p. 431 ; union de ses figures avec le fond, p. 362 ; ses libertés dans le clair-obscur, p. 164 ; correction de son dessin, p. 394 ; sa science en anatomie, p. 380 ; sa belle exécution, p. 432, 441 ; sa facilité d'imitation, p. 442 ; sa vigueur ordinaire, p. 371 ; trop ami de l'extraordinaire, p. 436 ; sa trivialité, p. 371, 374, 383 ; sa pesanteur, p. 253 ; sa précipitation, p. 443 ; son coloris cru, p. 433 ; défaut de ses demi-teintes, p. 380 ; de ses draperies, p. 382, 383, 443 ; de ses visages, p. 443 ; n'a bien représenté le Christ que mort, p. 378 ; correspondance chez lui de toutes les parties de l'art, p. 441, 444 ; à son avantage dans le grand, p. 378, 384, 440 ; ses défauts oubliés, p. 440, 443 ; inspire l'enthousiasme, p. 441 ; éclipse tout autour de lui, p. 365, 425, 440, 441 ; ses animaux, p. 369, 380, 390, 442 ; ses paysages, p. 74, 231, 246, 249, 442 ; ses portraits, p. 442 ; caractère de ses dessins, p. 43 ; comparé à Vandyck, p. 382 386, 405, au Titien, p. 387, 388, 389, 444, à Véronèse, p. 444, au Baroche, p. 444, à Rembrandt, p. 374, à Van Eyck, p. 358, 359, à Carle Maratte, p. 443, 444, à Raphaël, p. 279, 386, à Poussin, p. 89, 90, 91, à Claude Lorrain, p. 442 ; en parallèle avec le Corrège, p. 444 ; élève d'Otho Venius, p. 358 ; inspiré par Michel-Ange, p. 266, par le Tintoret, p. 379, par le Parmesan, p. 431 ; en opposition avec les vieux Flamands, p. 443 ; introducteur du style décoratif en Flandre, p. 72 ; servilement imité, p. 108 ; imité par Vandyck, p. 367, 422, 435, par Ségers, p. 383, par Van Balen, p. 397, par Schut, p. 397, par Jordaens, p. 421 ; copié par Gainsborough, p. 246 ; équivoque de sa manière et de celle de Vandyck, p. 367, 422 ; méprisé par Ingres, p. 15 ; par les sectateurs étroits de l'Italie, p. 445 ; plagiaire supposé, p. 373 ; bien jugé par Reynolds, p. 15 ; sa gloire au temps de ce dernier, p. 439 ; effet de cette gloire, p. 359 ; mauvaise excuse à tirer de ses défauts, p. 106 ; la comparaison de Rubens et de ses imitateurs conseillée, p. 421, 422 ; ouvrages peints à son retour d'Italie, p. 379 ; direction exercée par lui sur la gravure, p. 371, 392 ; effets de cette direction, p. 390, 392, 393 ; lettre de Rubens, p. 435 ; son portrait, p. 405, 434 ; son portrait supposé, p. 397 ; son siège à l'Académie, p. 399 ; sa chapelle de famille, p. 397 ; copies d'après Rubens, p. 363 ; tableaux de sa main brûlés, p. 363, 364 ; gâtés, p. 362, 364, 373 et n. 1, 380, 385, 395, 396, 432 ; texte de Reynolds à son sujet expliqué, p. 8 ; cité en exemple, p. 161, 370, 390, 417 ; ouvrage faussement décrit sous son nom, p. 387, 434 ; ouvrages décrits, p. 304, 308, 310, 359, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 405, 406, 409, 415, 423, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438.
Rubens (Philippe). Son tombeau, p. 384.
Rusconi. Ses draperies critiquées, p. 184.
Rutland (Duc de). Son cabinet de peinture, p. 371, 422.
Ruysch (Rachel). Citée en exemple, p. 418 ; ouvrages décrits, p. 416.
Ruysdael. Fraîcheur de ses paysages, p. 419 ; cité en exemple, p. 246, 418.
Ryckaert (David). Ouvrage décrit, p. 367.
Rysbrack. Supérieur à Bacon et à Banks, p. 14.

Sacchi (André). Son exécution, p. 300 ; lui et Carle Maratte les derniers des Romains, p. 241 ; maître de ce

dernier, p. 109; ouvrage décrit, p. 407.
Sadeler. Graveur, p. 337, 345, 349.
Sainte-Marie in Portico (Cardinal de). Eloge de Raphaël à lui adressé, p. 225 n.
Salimbeni (Ventura). Ouvrage décrit, p. 305.
Salviati (François Rossi, dit). Ouvrage décrit, p. 303.
Salviati (Joseph Porta dit). Comparé au Titien et à Véronèse, p. 342; ouvrages décrits, p. 333, 335, 337, 342, 352, 353.
Sammacchini (Horace). Ouvrage décrit, p. 324.
Sandrart. Ami de Bamboche et de Claude Lorrain, p. 113 n. 1; graveur, p. 435.
San-Giovanni (Jean de). Ouvrages décrits, p. 303, 305, 307, 312.
San-Sevillo. Ouvrage décrit, p. 303.
Santi Bartoli (Pierre). Recueil de sa main, p. 213 et n.
Sarte (André Vannucchi, dit Del). Imitateur de Masaccio, p. 215; ouvrages décrits, p. 305, 309, 310, 311, 312.
Scaglia (Alexandre). Son portrait, p. 395 et n. 2.
Schalken. Inférieur à N. Roose, p. 362.
Schiavone (André). Ouvrage décrit, p. 315.
Schidone (Barthélemy). Biographié, p. 109 n. 3; imitateur intelligent des Carraches, p. 109.
Schmidz. Graveur, p. 431.
Schut. Imitateur de Rubens, p. 397; éclipsé par lui, p. 441; ouvrages décrits, p. 376, 397, 399.
Séghers (Gérard). Imitateur de Rubens, p. 383, 396; éclipsé par lui, p. 441; ouvrages décrits, p. 357, 361, 383.
Skakespeare. Comparé à Michel-Ange, p. 263; à Kneller, p. 17; proposé en exemple, p. 150, 151, 233; auteur cité, p. 70, 93, 128, 129, 229, 437.
Simon le peintre. Son portrait, p. 405.
Sirani (Elisabeth). Exemple d'imitation servile, p. 108; ouvrage décrit, p. 329.
Six. Sa collection, p. 416 n.
Smith. Auteur cité, p. 127, 230 n.
Snyders. Ouvrages décrits, p. 407, 422, 431.
Snyers. Graveur, p. 316, 389, 394, 397.
Soutman. Graveur, p. 295.
Spada (Lionel). Imitateur de Louis Carrache, p. 330; ouvrage décrit, p. 330.
Spagnuolo (Joseph Crespi, dit le). Ouvrage décrit, p. 322.
Stace. Exemple à éviter, p. 151.
Steen (Jean). Son éloge, p. 113, 114; vigueur de son pinceau, p. 418; son génie forcé, p. 230; ses ouvrages, p. 230; cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 407, 408, 411, 413, 414, 415, 416.
Stevens. Son cabinet de peinture, p. 410.
Stimmer (Tobie). Biographié, p. 112 n. 1; idées à tirer de ses ouvrages, p. 112.
Stosch (Baron de). Dessins de sa collection mauvais, p. 408.
Studio. Peintre de paysage à Rome, p. 197.
Swift. Critique de Vanbrugh, p. 236 n. 1.

Tasse (Le). Son monument, p. 293 et n. 2.
Taylor (Tom) et Leslie. Editeurs de Reynolds, p. 3; auteurs cités, p. 327 n. 3.
Tebaldeo. Son portrait par Raphaël, p. 225 n.
Téniers le vieux. Ouvrage décrit, p. 367.
Téniers. Exemple de genre secondaire, p. 58; modèle d'exécution, p. 196, 418; précision de son pinceau, p. 113; comparé au vieux Téniers, p. 367; copié par Gainsborough, p. 246; sa meilleure période, p. 366; cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 366, 368, 406, 408, 415.
Tennaro (Alphonse). Ouvrage décrit, p. 318.
Terburg. Ses draperies différenciées, p. 414; comparé à Lairesse, p. 414; son portrait, p. 416; cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 406, 408, 409, 412, 414, 416.
Tertullien. Auteur cité, p. 136.
Tiarini (Alexandre), dit Véronèse. Imitateur intelligent des Carraches, p. 109; singularité de sa composition, p. 325, 327, 328; biographié, p. 109 n. 4; ouvrages décrits, p. 314, 317, 318, 325.

Tibaldi (Pellegrin). Imitateur intelligent de Michel-Ange, p. 109, 264; introducteur de son influence à Bologne, p. 264; leurs ouvrages confondus, p. 264; nommé Michel-Ange réformé, p. 264; imité par les Carraches, p. 109; ouvrages décrits, p. 324.
Tiépolo. Dessinateur d'estampes, p. 336.
Timanthe. Son invention jugée par Reynolds, p. 167, 168, 169; par Falconet, p. 168, 169; louée par les gens de lettres, p. 166, 167; imitée par les étudiants de l'Académie, p. 166.
Tintoret (Le). Son éloge limité au genre décoratif, p. 68, 133; incompatible avec les talents de Raphaël, p. 70; ses artifices, p. 334 n. 1; ses impressions de plâtre, p. 339; caractère de ses dessins, p. 43; idées à tirer de ses ouvrages, p. 112; comparé au Titien, p. 71; imitateur de Michel-Ange, p. 265; présumé de Bandinelli, p. 270 n. 2; imité par Jordaens, p. 368, par Rubens, p. 379, par Lucas Giordano, p. 425, par Piètre de Cortone, p. 338; ses ouvrages, p. 144; jugé par Vasari, p. 72; son portrait chez Véronèse, p. 333; Michel-Ange et le Titien unis dans sa devise, p. 41; texte de Reynolds expliqué à son sujet, p. 8; ouvrages décrits, p. 315, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 425, 426.
Tintoret (Dominique). Ouvrage décrit, p. 350.
Tite-Live. Faussement cité, p. 11, 44.
Titien (Le). Son dessin, p. 193, 194; son exécution, p. 196, 300; qu'il n'a pas essayé de détacher les objets, p. 163; critique de sa simplicité, p. 388; soupçonné de peindre à la chandelle; p. 243; s'il a peint sur impression de plâtre, p. 339; ses paysages, p. 197, 198, 231; caractère de ses dessins, p. 43; comparé à Rubens, p. 387, 388, 389, 444, à Rembrandt, p. 356, 411, aux autres Vénitiens, p. 71, 72, 356, à Louis Carrache, p. 41, à Raphaël, p. 192, 193, à Michel-Ange, p. 265, à l'antique, p. 351, à Holbein, p. 295, à Virgile, p. 294; copiste du Laocoon, p. 343; de Michel-Ange, p. 270; jugé par le Tintoret, p. 41, par Michel-Ange, p. 71, par Algarotti, p. 198; texte de Reynolds expliqué à son sujet, p. 8; imité par Vandyck, p. 423; copié par le même, p. 360; ses ouvrages, p. 144, 162, 163; son portrait chez Annibal Carrache, p. 320, chez Véronèse, p. 332; graveur, p. 343; cité en exemple, p. 161, 231, 296, 340, 342, 417; ouvrage brûlé, p. 331 n. 3; copie d'après lui, p. 331 n. 3; ouvrages décrits, p. 295, 296, 298, 299, 309, 310, 311, 312, 316, 331, 333, 335, 342, 343, 344, 345, 348, 350, 351, 352, 354, 355, 429.
Tulpius. Son portrait par Rembrandt, p. 411.
Turini (Balthazar). Tableau peint pour lui, p. 293.
Tyssens ou Thys. Éclipsé par Rubens, p. 441.

Vaga (Perrin del). Imitateur de Masaccio, p. 215.
Valentin. Ouvrage cité, p. 422.
Valère-Maxime. Auteur cité, p. 93 n., 167.
Van Balen. Imitateur de Rubens, p. 397; éclipsé par lui, p. 441; son portrait, p. 397; ouvrage décrit, p. 397.
Vanbrugh. Biographié, p. 236 n. 1; loué et critiqué, p. 236, 237, 238; a bâti d'après les principes de la peinture, p. 238.
Vande Hende. Ouvrage décrit, p. 415.
Vanden Wyngaerde. Graveur, p. 370.
Vander Does. Ouvrage décrit, p. 416.
Vander Eckhout. Exemple d'imitation servile, p. 108; semblable à Rembrandt, p. 415; ouvrage décrit, p. 415.
Vander Helst. Ouvrages décrits, p. 409, 410, 415.
Vander Heyden. Exemple de style mesquin, p. 231; comparé aux images de la chambre obscure, p. 413; à Berckheyden, p. 416; cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 408, 411, 412, 413, 414, 416.
Vander Meer de Delft. Ouvrage décrit, p. 416.
Vander Werf. Sa sécheresse d'exécution, p. 196; sa dureté de style, p. 427; cause de son manque d'effet, p. 427; son mérite, p. 428; trop

de ses ouvrages fatiguent, p. 429 ; sa manière trop petite pour de grands tableaux, p. 438; comparé à Rembrandt, p. 428, à Lairesse, p. 413, 438, à Raphaël, p. 427; ouvrages décrits, p. 406, 409, 413, 427, 428.

Vande Velde (Adrien). Ouvrages décrits, p. 412, 413, 415.

Vande Velde (Guillaume). Exemple de genre secondaire, p. 58; cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 405, 410, 411, 412, 416.

Vandyck. Modèle d'exécution, p. 195, 196; défaut de son coloris, p. 371; ses ombres rouges, p. 390; son génie pour l'histoire, p. 370 ; sa première manière, p. 400, 423 ; caractère de ses dessins, p. 43; comparé à Frans Hals, p. 113, à Rembrandt, p. 293, 428, à Lebrun, p. 437, aux Carraches, p. 371, 394, au Dominiquin, p. 371, à Rubens, p. 370, 382, 386, 390, 405; équivoque de l'un en l'autre, p. 367, 422, 435; méprisé par Ingres, p. 15; bien jugé par Reynolds, p. 15; critiqué par un faux connaisseur, p. 278; ses costumes nommés gothiques, p. 142 n.; imitateur de Rubens, p. 367 ; exemple unique en cela d'heureuse imitation, p. 422; imitateur du Titien, p. 423; copiste du même, p. 360 ; imité par Lang Jan, p. 396, 397; copié par Gainsborough, p. 246; ses costumes copiés dans les portraits anglais, p. 142 ; liberté de ses graveurs, p. 390, 393, 394; son livre de portraits, p. 294, 395 ; cité en exemple, p. 231, 405; mis au ciel des peintres, p. 245 n.; ouvrages gâtés, p. 394; copies d'après ce maître, p. 367, 395 et n. 2; ouvrages décrits, p. 294, 308, 330, 360, 364, 367, 369, 381, 382, 383, 384, 386, 390, 391, 395 n. 2, 397, 399, 400, 401, 405, 406, 407, 408, 412, 414, 421, 422, 423, 430, 435.

Van Egmont. Auxiliaire de Rubens, p. 369.

Van Everdingen. Ouvrage décrit, p. 416.

Van Eyck (Hubert). Ouvrage décrit, p. 360.

Van Eyck (Jean). Bonne représentation de la nature individuelle, p. 358; comparé à Rubens, p. 358; s'il a inventé la peinture à l'huile, p. 358 et n. 2; ouvrages décrits, p. 358, 360.

Van Goyen. Exemple de style secondaire, p. 114.

Van Haveren. Son cabinet de peinture, p. 400.

Van Hemessen. Sécheresse de sa manière, p. 399; ses ouvrages pris pour ceux de Léonard de Vinci, p. 435; ouvrages décrits, p. 399, 435.

Van Huysum. Sa couleur brillante, p. 419; éclipsé par Rubens, p. 441; cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 409, 415.

Van Laar dit Bamboche. Biographié, p. 113, n. 1; exemple de belle exécution, p. 113; imité par Miel, p. 113 n. 2; ouvrage décrit, p. 415.

Van Lint. Un de ses descendants vu peut-être par Reynolds à Rome, p. 197.

Vanni (François). Ouvrage décrit, p. 293.

Van Orley (Bernard). Imitateur de Raphaël, p. 365; ouvrages décrits, p. 362, 363, 365, 372, 376.

Van Ostade (Adrien). Exemple de genre secondaire, p. 58; cité en exemple, p. 418; ouvrages décrits, p. 406, 408, 412.

Van Paris (Chanoine). Son cabinet de peinture, p. 400.

Van Thulden. Ouvrage décrit, p. 407.

Van Thulden, médecin. Son portrait. p. 434.

Van Uden. Ouvrage décrit, p. 368.

Vasari. Lu par Reynolds, p. 11 ; auteur cité, p. 58, 71, 85, 144, 193, 215, 270 et n. 1 ; ouvrages décrits, p. 302, 303.

Vecellio (César). Copié par Véronèse, p. 332.

Vecchia (Pierre). Ouvrage décrit, p. 349.

Vénius (Otho). Comparé à Rubens, p. 358; ses allégories chez le même, p. 385 ; auteur d'un livre d'emblèmes, p. 358 ; ouvrages décrits, p. 357, 358, 399.

Vénius (Pierre). Estampe à lui dédiée, p. 371.

Verdier. Exemple d'imitation servile, p. 108.

Verhalst. Marchand de Bruxelles. p. 371.

Véronèse (Paul). Son génie, p. 199 , sa composition, p. 68, 69, 70, 160; son éloge limité au genre décoratif;

p. 68, 133 ; ses libertés dans le clair-obscur, p. 164 ; mérites incompatibles avec ceux de Raphaël, p. 70 ; s'il a peint sur impression de plâtre, p. 339 ; idées à tirer de ses ouvrages, p. 112 ; caractère de ses dessins, p. 43 ; comparé aux autres Vénitiens, p. 356, au Titien, p. 356, au Bassan, p. 73, à Rembrandt, p. 356, à Rubens, p. 368, 444, à Bibiena, p. 318, 319 ; imitateur de Michel-Ange, p. 265 ; copiste de Vécellio, p. 332 ; servilement imité, p. 108 ; imité par Reynolds, p. 347 ; autres imitations, p. 349 ; bien classé par Reynolds, p. 15 ; texte du même à son sujet expliqué, p. 8 ; ses ouvrages, p. 144 ; son tombeau, p. 340 ; ouvrages décrits, p. 295, 304, 309, 310, 311, 315, 316, 325, 332, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 425.

Vésale (André). Son portrait, p. 426.

Via (Alexandre della). Graveur, p. 341.

Vicentin (André). Imitateur de Véronèse, p. 349 ; ouvrage décrit, p. 349.

Victor ou Fictoor. Ouvrage décrit, p. 416.

Vinci (Léonard de). Sécheresse de ses débuts, p. 164 ; imitateur de Masaccio, p. 215 ; son influence sur Raphaël, p. 107 ; Vierge crue de lui, p. 293 et n. 3 ; autre attribution fausse, p. 366 et n. ; ouvrages de Hemessen pris pour les siens, p. 435 ; son conseil sur le clair-obscur, p. 157, pour inventer, p. 45.

Virgile. Modèle d'expression noble, p. 194 ; cité en exemple, p. 443.

Vischer (Corneille). Graveur, p. 395.

Vitruve. Critiqué, p. 118.

Vost (Alexandre). Graveur, p. 386.

Voltaire. Sa statue par Pigalle, p. 143 ; auteur cité, p. 86 n. 2.

Volterrano (Balthazar Franceschini, dit). Ouvrages décrits, p. 304, 305, 307, 312.

Volterre (Daniel de). Ouvrages décrits, p. 292, 294 et n. 3.

Vorstermann. Graveur, p. 371, 375, 414, 437.

Vouet. Introducteur du style décoratif en France, p. 72 ; imité par Lesueur, p. 109 ; ouvrage décrit, p. 330.

Wagner. Graveur, p. 337.

Walpole (Horace). Critique de Vanbrugh, p. 236 n. 1 ; auteur cité, p. 76 n.

Watteau. Exemple de genre secondaire, p. 58 ; de style caractéristique, p. 92 ; d'affectation agréable, p. 112 ; voisin du Corrège et du Parmesan, p. 113.

Weenix. Sa perfection d'exécution, p. 419 ; médiocrité de ses figures, p. 436 ; préféré à Snyders, à Paul de Vos, à Fyt, p. 422 ; cité en exemple, p. 418 ; ouvrages décrits, p. 411, 413, 414, 415, 522, 436.

West. Sa part dans un projet de décoration de Saint-Paul, p. 402 n.

Wierix (Jérôme). Graveur, p. 373.

Wilson le paysagiste. Ses mythologies critiquées, p. 248, 249.

Wilton, sculpteur. Interlocuteur supposé de Reynolds, p. 209 n. 1.

Winckelmann. Idées de Reynolds voisines des siennes, p. 18.

Witdouck. Graveur, p. 396.

Withous. Graveur, p. 381.

Wouwermann. Ses trois manières, p. 404 ; cité en exemple, p. 418 ; ouvrages décrits, p. 404, 408, 409, 412, 414, 415, 416.

Wren. Architecte de Saint-Paul, p. 337 n. ; désigne des places pour des tombeaux, p. 403 ; son plan de reconstruction de Londres, p. 237.

Young. Auteur cité, p. 202.

Zanetti. Auteur cité, p. 333 n. 1.

Zeuxis. Son appel à la postérité, p. 55.

Zuccharelli. Son opinion citée, p. 339.

FIN DE L'INDEX

ERRATA

Page 12, au lieu de *prince Régent*, lire *prince régnant*.

Page 297, ligne 10, au lieu de : un homme qui *sourit*, lire : un homme qui *siffle*.

TABLE DES PLANCHES

Pl. 1. Reynolds par lui-même dans l'attitude de Poussin; gravure de Watson . . . . . Titre

Pl. 2. Georges III, roi d'Angleterre, par Ramsay; gravure de Watson. 21

Pl. 3. Bernin. David combattant Goliath (Villa Borghèse à Rome). 65

Pl. 4. L'atelier de l'Académie de Peinture de Londres; gravure d'Earlom d'après Zoffany 95

Pl. 5. Titien. Ariane (Galerie Nationale de Londres). 163

Pl. 6. Rembrandt. Achille (Galerie de Glasgow) 165

Pl. 7. L'architecte Chambers et le palais Somerset par Reynolds; gravure de Green (Académie de Londres) 171

Pl. 8. Raphaël. Saint Paul prêchant à Athènes (Cartons d'Hamptoncourt).
Filippino Lippi. Saint Paul (Église du Carmel à Florence) 213

Pl. 9. Brevet de membre de l'Académie de Peinture de Londres; Dessin de Cipriani, gravure de Bartolozzi 255

Pl. 10. Burke par Reynolds (Gravure d'Arnelt).
Johnson par Reynolds (Gravure de T. Cook) 277

Pl. 11. Reynolds par lui-même (Château d'Althorp). 291

Pl. 12. La place de la Seigneurie à Florence en 1780. Dessin de Zocchi, gravure de Grégoire 307

Pl. 13. L'amiral Keppel par Reynolds (Galerie Nationale de Londres). 331

Pl. 14. Titien. La famille Pesaro aux pieds de la Vierge (Église de'i Frari à Venise) 343

Pl. 15. Rubens. Vierge entourée de Saints (Église Saint-Augustin d'Anvers) 387

Pl. 16. L'exposition de peinture de l'Académie de Londres en 1771. Gravure de Earlom. 419

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION I

DISCOURS SUR LA PEINTURE

PRÉFACE AU ROI 21

PREMIER DISCOURS, *prononcé dans l'assemblée d'ouverture le 2 janvier* 1769. — Des premiers devoirs d'un Commençant. . . . 23

DEUXIÈME DISCOURS, *prononcé à la distribution des récompenses le 11 décembre* 1769. — D'une imitation profitable des Maîtres . 33

TROISIÈME DISCOURS, *prononcé à la distribution des récompenses le 14 décembre* 1770. — De l'imitation du modèle. Théorie de la Nature générale 47

QUATRIÈME DISCOURS, *prononcé à la distribution des récompenses le 11 décembre* 1771. — Du grand Style et d'un Style décoratif fondé sur une idée moins générale de la Nature. 61

CINQUIÈME DISCOURS, *prononcé à la distribution des récompenses le 10 décembre* 1772. — Même sujet. Du Caractère dans le Style. 79

SIXIÈME DISCOURS, *prononcé à la distribution des récompenses le 10 décembre* 1774. — Derechef de l'imitation des Maîtres et du Génie 95

SEPTIÈME DISCOURS, *prononcé à la distribution des récompenses le 10 décembre* 1776. — D'une règle universelle du Goût. . . . 118

HUITIÈME DISCOURS, *prononcé à la distribution des récompenses le 10 décembre* 1778. — De l'effet de nos convenances dans l'Art. 147

NEUVIÈME DISCOURS, *prononcé à l'inauguration du siège nouveau de l'Académie le 16 octobre* 1780 170

DIXIÈME DISCOURS, *prononcé à la distribution des récompenses le 11 décembre* 1780. — De la Sculpture 174

ONZIÈME DISCOURS, *prononcé à la distribution des récompenses le 10 décembre* 1782. — De la nature du Génie en peinture. . . 188

Douzième discours, *prononcé à la distribution des récompenses* 10 *décembre* 1784. — Si l'art s'apprend par Méthode, et laquelle. 203

Treizième discours, *prononcé à la distribution des récompenses le* 11 *décembre* 1786. — D'une raison infusé, opposée à l'esprit de système dans les Arts. 222

Quatorzième discours, *prononcé à la distribution des récompenses le* 10 *décembre* 1788. — Du mérite de Gainsborough 239

Quinzième discours, *prononcé à la distribution des récompenses le* 10 *décembre* 1790. Excellence de Michel-Ange. 255

LETTRES AU FLANEUR

Première lettre 277
Deuxième lettre 280
Troisième lettre 283

VOYAGES PITTORESQUES

Voyage en Italie

Rome 291
Marino 300
Velletri 301
Foligno 301
Assise. 301
Pérouse 302
Arezzo 302
Florence. 303
Modène 312
Parme. 313
Ferrare 315
Mantoue. 316
Vérone 316
Bologne 317
Venise. 331

Voyage aux Pays-Bas,

Bruges 357
Gand 359
Alost 362
Bruxelles 362
Malines 368
Anvers 372
La Haye. 404
Amsterdam. 409
Note sur l'Ecole Hollandaise 417
Dusseldorf. 419
Cologne 435
Aix-la-Chapelle. 437
Liège 438
Louvain 438
Note sur Rubens 439

Index des noms propres. 447

Table des planches. 465

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01203 1916

H. LAURENS, Éditeur, 6, rue de Tournon, PARIS (VI^e)

COLLECTIONS IN-8° RAISIN ILLUSTRÉES

Les Études d'Art à l'Étranger

Saint François d'Assise et les origines de l'Art de la Renaissance, par le professeur THODE. Traduit de l'allemand sur la deuxième édition par Gaston LEFÈVRE. Deux volumes illustrés de 60 planches hors texte . . . . . 15 fr.

Écrits d'Amateurs et d'Artistes

Charles Perrault. Mémoires de ma Vie, **Claude Perrault.** Relation du voyage à Bordeaux (1669), publiés par Paul BONNEFON. Un volume illustré de 16 planches hors texte . . . . . 9 fr.

L'École d'Art

L'Art et les Mœurs, par MM. F. BENOIT, L. DESHAIRS, E. HINZELIN, H. MARCEL, A. MICHEL, F. MONOD, Ch. NORMAND, E. PILON, Ed. SARRADIN, etc., etc. Un volume illustré de 24 planches hors texte. . . . . 12 fr.

Histoire du Paysage en France, par MM. H. BOUCHOT, R. BOUYER, Ch. DIEHL, Th. DURET, L. GILLET, P. MARCEL, L. ROSENTHAL, Ch. SAUNIER, etc., etc. 1 volume illustré de 24 planches hors texte. . . . . 12 fr.

Dante, Essai sur sa vie d'après l'œuvre et les documents, par PIERRE-GAUTHIEZ. 1 volume illustré de 12 planches hors texte. . . . . 9 fr.

Les Doctrines d'Art en France, Peintres, Amateurs, Critiques. *De Poussin à Diderot,* par André FONTAINE. 1 vol. illustré de 12 planches hors texte. . . . 9 fr.

Les Pierres de Venise, par John RUSKIN. Traduction par M. P. Crémieux. Préface de Robert de la Sizeranne. 1 volume illustré de 24 planches hors texte. . . . 12 fr.

Les Matins à Florence, par John RUSKIN. Traduction par E. Nypels. Annotations par E. Cammaerts. Préface de Robert de la Sizeranne. 1 vol. illustré de 12 planches hors texte . . . . . 6 fr.

Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire, par Charles SAUNIER. 1 volume avec 12 planches hors texte. . . . . 12 fr.

ENVOI FRANCO CONTRE MANDAT-POSTE

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS